ARTA PLASTICA
7
1967

ARTA PLASTICA 7

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIV, Nr. 7—1967

Colegiul redacţional:

CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU — redactor şef

CUPRINS:

Ion Jalea
Amintiri din război (1914—1916—1918) 5

Petre Oprea
Note despre mişcarea artistică în timpul primului război mondial 6

Petru Comarnescu
Curente în arta românească modernă (V) 8

Olga Buşneag
Pasiunea unei artiste 11

Paul Petrescu
Decorul mobilierului ţărănesc 14

Anca Arghir
Bonnard sau actualitatea surîsului 22

Artişti despre artă

Roger Bissière (I) 26

Ateliere

Carolina Iacob, Marin Gherasim, Marcel Guguianu 30—32

★

Premiile de creaţie acordate de Uniunea Artiştilor Plastici pe anul 1966 33

N. Argintescu—Amza
Reflecţii asupra ,,artei'' copiilor 34

Arta românească peste hotare 37

Günther Ott
Unele aspecte ale artei moderne în R. F. a Germaniei 38

COPERTA I: PIERRE BONNARD: Natură moartă — ulei (Muzeul Zambaccian, Bucureşti)
COPERTA IV: CONSTANTIN POPOVICI: Electricitate — ghips
Fotografii: FLORIN DRAGU ● Diapozitive in culori: RADU BRAUN (coperta I), SORIN RADU (planşe — pag 20, 21)
Prezentare artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL ● Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

G. D. ANGHEL: Victorie — bronz

MĂRĂŞEŞTI

1 9 1 7 - 1 9 6 7

In mortem commilitonum

«Viteji au fost flăcăii tăi, o Patria mea frumoasă, pretutindeni unde ți-au apărat moșia de năvala dușmană. Dar nicăeri sufletele lor n-au ars de un foc mai mistuitor ca la Mărășești și Tîrgu-Ocnei. Aici ei n-au mai avut nici speranța înaintării, nici credința rămînerii pe loc (...)

Și totuș flăcăii tăi n-au dat înapoi: împresurați, s-au despresurat; mînați înapoi, s-au întors îndărăt. Ca Făt-Frumos cu Smeul Smeilor, ca Iacov cu Îngerul Domnului, ei au luptat lupta dreaptă a vitejiei și avînd în ei voința nestrămutată de a învinge, sau de a muri, ei au învins. Au învins, pentru că a muri nu puteau; căci în sufletul lor era acum puterea tuturor strămoșilor, era viața nemuritoare a rasei dacoromane, era voința de a birui a Romei eterne.

Ca învăluiți în propriile giulgiuri, încă din viață, așa au apărut ei în ziua de hotărîre a bătăliei, în strămoșeștile lor haine albe de țărani ai ogoarelor roditoare, în fața dușmanului îngrozit de puterea mereu renăscută și mereu mai nestăpînită a asalturilor lor».

VASILE PÂRVAN
(Memoriale)

MILIȚA PETRAȘCU: Monumentul Ecaterinei Teodoroiu — piatră (Tîrgu-Jiu)

ŞTEFAN DIMITRESCU: Morţii de la Caşin — ulei (Muzeul de artă al Republicii)

AMINTIRI DIN RĂZBOI 1914–1916–1918

ION JALEA

ION JALEA: Monumentul infanteriei — bronz (fragment)[1]

La 1 august 1914 a izbucnit cea mai mare conflagrație europeană de la războaiele napoleoniene încoace. După cum se știe, România a adoptat inițial o poziție neutră.

Îmi amintesc de zilele de august din 1914. O năzuință fierbinte anima spiritele: realizarea întregirii naționale. Grupuri de tineri treceau pe Calea Victoriei cîntînd *La arme*, marșul de curînd compus de Castaldi, pe versurile poetului Șt. O. Iosif, amicul său. Marșul acesta fusese adoptat și cîntat de toată lumea. La terasa Oteteleșeanu — ce se afla pe locul unde este astăzi palatul telefoanelor — Castaldi sta la masă ascultîndu-și marșul cîntat de studenții care defilau.

Neutralitatea noastră se prelungea. În această situație, în anul 1915, după ce făcusem prima mea expoziție personală, și care se bucurase de succes, am cerut cu mare stăruință să fiu lăsat să plec la Paris pentru studii.

N-aș putea să descriu impresia de mare tristețe pe care am avut-o ajungînd la Paris, în gara de Est. Soseau răniți de pe front. Soseau permisionarii plini de noroi de sus și pînă jos, murdari și cu bărbi mari, cu priviri halucinate căutînd prin mulțime cîte un cunoscut, o rudă. Acolo am început să-mi dau seama de toată grozăvia războiului . . .

Viața își urma totuși cursul ei. La cîteva zile, mi-am început lucrul la Academia Julian. Am studiat intens, cu toată rîvna pe care am putut-o depune. A fost o perioadă rodnică pentru mine, dar de scurtă durată, curmată, în 1916, cînd România intra și ea în război alături de Franța și de ceilalți aliați ai ei. Vestea am aflat-o pe stradă, din gura unui vînzător de ziare, căruia mulțimea îi smulgea din mînă ediția specială a ziarului *L'Intransigent*. Știrea a produs mare impresie și senzație. Francezii, foarte greu încercați în război, aveau motive să se bucure.

Trebuia, așadar, ca pe drumul cel mai scurt să ajung în țară. Dar acest drum devenise foarte lung. Prin centrul Europei nu se mai putea călători. Traiectoria întoarcerii trecea prin Anglia, Suedia, Norvegia, spre nord pînă la Torneo-Haparanda, apoi prin Finlanda, de acolo coborînd spre sud prin Petrograd și spre Lemberg și Odessa. Intrarea în țară se făcea pe la Ungheni-Iași.

La București am avut norocul să găsesc un adăpost la prima ușă la care am bătut; un vechi prieten mă primea cu cea mai mare bucurie.

A doua zi, aflu cu mare durere că Regimentul 34 Infanterie din Constanța, din care făceam parte, fusese nimicit în luptele de la Turtucaia. La marele cartier general, unde mă prezentasem, mi s-a dat imediat un ordin de detașare la un serviciu al acestuia, unde se mai aflau atașați marele istoric Pârvan, matematicianul Lalescu, sociologul Gusti și ziaristul Ranetti.

Dar nu trecuse prea multă vreme de la sosirea mea în București, cînd a început dramatica retragere a trupelor de pe front sub presiunea ofensivei germane. A urmat apoi evacuarea Capitalei și exodul în Moldova, retragerea pe șoselele desfundate de ploile de toamnă, cu cai morți la marginea drumului, cu oameni extenuați de foame și oboseală . . .

Armata, care se statornicise pe Siret, își aduna rîndurile și își refăcea cadrele, pregătindu-se de luptă. În luna iulie, cînd nemții au pornit la atac cu intenția de a zdrobi frontul de la Mărășești, s-au izbit de zidul armatei noastre pe care nu l-au mai putut sfărîma. Vitejia ostașilor noștri dovedea o forță morală de neînvins. Apărîndu-și patria și libertatea, armata română a impus respect chiar și dușmanilor.

Pagină de jertfă și de glorie, lupta de la Mărășești a intrat în istoria poporului nostru, alături de amintirea bătăliilor de la Rovine și Podul Înalt, de la Călugăreni, de la Plevna și Smîrdan.

Războiul își continua cursul . . .

La 17 august 1917 am fost greu rănit în luptele de pregătire a ofensivei de la Nămoloasa, de un obuz al inamicului care a explodat lîngă mine. Făceam parte în acel moment din Divizionul 3 de tunuri din Regimentul 4 Artilerie Grea de sub comanda maiorului Cornel Dragalina.

Datorită îngrijirilor care mi-au fost date, viața mi-a fost salvată. Cu decernarea unei decorații de război și o înaintare în grad, am fost apoi trecut în poziția de retragere definitivă. Calitatea mea de combatant lua sfîrșit . . .

În 1918 reluam calea Parisului. M-am întors la micul meu atelier, la arta mea. Porneam din nou la drum — poate altfel. Trecusem printr-o experiență de viață ce lasă urme adînci...

[1] Lucrare dispărută în timpul celui de al doilea război mondial.

NOTE DESPRE MIŞCAREA ARTISTICĂ ÎN TIMPUL PRIMULUI RĂZBOI MONDIAL

PETRE OPREA

NICOLAE TONITZA: Soldaţi în tranşee — acuarelă (Muzeul de artă al Republicii)

Date fiind tragicele împrejurări ale desfăşurării războiului şi retragerea precipitată în Moldova, se părea că — după dictonul latin inter arma silent musae — pentru multă vreme, probabil pînă la încetarea ostilităţilor, nu se vor mai putea organiza manifestări de artă plastică. Totuşi, datorită unor condiţii speciale care explică acest fapt, viaţa artistică nu încetează, atît la Iaşi cît şi la Bucureşti [1].

Artiştii care, prin natura împrejurărilor, au trebuit să rămînă în teritoriul ocupat, expun la Bucureşti, ocupanţii erijîndu-se în « protectori » ai artei. Aici, vernisajele se succed în tot cursul anului 1917 [2]. La Iaşi, unde condiţiile grele ale războiului absorbeau toate energiile şi preocupările, au loc doar cîteva expoziţii în prima jumătate a anului: a pictorilor O. Briese şi Vintilescu. Se pregătea însă expoziţia de amploare a Marelui Cartier general al armatei române, pentru reuşita căreia o serie de pictori mobilizaţi se deplasaseră pe front « pentru a executa după natură, diferite scene emoţionante de război » [3]. Expoziţia s-a deschis la 24 ianuarie 1918, în patru săli ale Şcoalei de belle-arte, cuprinzînd peste 70 de tablouri, sculpturi, schiţe, desene etc. În sălile de jos au fost expuse cele mai reuşite lucrări dintre care cronicarii vremii remarcau uleiurile: Spionul, La Mărăşeşti şi Răniţii de Nicolae Mantu, Retragerea din Dobrogea de Ion Theodorescu-Sion, Primul val de atacatori şi Ecaterina Teodoroiu de Camil Ressu, Lupta de la Mărăşeşti, compoziţie încă neterminată, şi Capturarea unui convoi inamic de Dumitru Stoica, Reluarea Sovejei de Traian Cornescu şi În patrulare de Alexis Macedonski. La etaj, cronicarii citau ca realizări mai deosebite pînzele: Parc de artilerie şi Prizonierii de Ion Hîrlescu, Scrisoare din sat de Petrescu-Dragoe, Atacul Regimentului 32 Infanterie, cea mai mare pînză din expoziţie, şi Baterie bombardată de Petre Troteanu, Trimiterea unei recunoaşteri iarna de Alex. Poitevin-Scheletti şi La Siret de Tudor Gh. Tomescu. În afară de lucrările inspirate de evenimentele războiului, mai figurau şi cîteva scene de gen şi peisaje ale pictorilor Şt. Dimitrescu, Ionescu-Doru, Aurel Băeşu, O. Briese ş.a.

În ceea ce priveşte sculptura, un cronicar aprecia că lucrările, luate în ansamblu, erau mai valoroase decît picturile, la multe dintre acestea constatîndu-se « o oarecare nepotrivire de colorit şi tehnică în reprezentarea scenelor de război » [4]. Astfel, se citau ca foarte reuşite sculpturile La baionetă şi Un miliţian de Alexandru Călinescu, Patrulă de Oscar Han, Grup de prizonieri şi basorelieful Mutarea unui tun de Cornel Medrea, Blocul de la Oituz de Ion Mateescu, Grenadierul de Richard Hette, Moldova de Alex. Severin, În Tranşee şi Generalul I. de A. Chiciu.

Cronicarii observau faptul — consemnat mai răspicat de criticul plastic al ziarului România — că, în contact cu frontul, artiştii au fost îndemnaţi « să atace subiecte mari », deşi « n-au avut la îndemînă nici materialul, nici timpul de concepţie şi execuţie . . . » [5] Aceste lucrări — adesea compoziţii de mari dimensiuni, gen pe care unii artişti nu-l abordaseră în trecut — reflectau năzuinţa creatorilor de a glorifica faptele de vitejie ale ostaşilor noştri.

Manifestare de mare amploare, cu repercusiuni în creaţia viitoare a artiştilor participanţi, expoziţia nu rămîne izolată, ci este urmată de alte numeroase expoziţii personale, deschise mai ales după încheierea păcii de la Bucureşti din aprilie 1918. Spre deosebire de anul precedent, la Iaşi se organi-

[1] Pentru acest articol s-au folosit informaţii, cronici, articole apărute în Chemarea, Dacia, Evenimentul, Gazeta Bucureştilor, Izbînda, Lumina, Mişcarea, Momentul, Opinia, Renaşterea, România, Săptămîna Ilustrată, Săptămîna literară, Scena, Steagul, Timpul şi Tribuna din anii 1917—1918.

[2] Menţionăm expoziţiile personale Ion Muntenescu, Maria Ciurdea-Steurer, Iosif Steurer, B'Arg, A. Caloenescu, Ion Ţincu, Alexandru Henţia, Pan Ioanid, Adela Jean, H. Aescher, P. Ceneri, Aspasia Mavrogheni, Ludovic Basarab, Gh. Sîrbu, Troteanu, O. Cantili, Zamfiropol-Dall, Coconiade, W. Hugo şi «Expoziţia artiştilor români». Deschisă la 1 septembrie 1917, ea a cuprins 55 de expozanţi cu 176 lucrări (selecţionate dintr-un număr de 500 de lucrări prezentate), centrul de greutate constituindu-l, fireşte, realizările membrilor societăţii « Tinerimea artistică ». Printre artiştii de seamă, reprezentaţi la această manifestare, cităm pe G. D. Mirea, N. Vermont, Şt. Popescu, J. Al. Steriadi, Cecilia Cuţescu-Storck, Ipolit Strîmbulescu, Gh. Petraşcu, Ary Murnu, C. Aricescu, Nina Arbore, D. Paciurea, Fr. Storck.

[3] Mişcarea, 20 mai 1917.

[4] Fest: « Expoziţiunea artiştilor mobilizaţi. Sculptura », Mişcarea, 7 februarie 1918.

[5] C. M.: « Expoziţia artiştilor mobilizaţi ». România, 28 ianuarie 1918.

CAMIL RESSU: Ostaşi români pe front — ulei (Muzeul Militar Central, Bucureşti)

IOSIF ISER: Soldaţi — peniţă şi laviu (Muzeul de artă al Republicii)

zează în acest an 41 de expoziţii [6] — cea mai mare parte în sala ziarului Omul liber din str. Lăpuşneanu 18 — cuprinzînd cu regularitate lucrări inspirate de război. Ele depăşeau astfel, atît prin număr, cît şi prin importanţă, manifestările bucureştene, 18 în total. Aici — exceptînd expoziţiile pictorilor întorşi de la Iaşi cu ocazia armistiţiului, cum sînt cele ale lui Gheorghe Sîrbu, Iosif Iser şi George Dimitriu — lipsesc lucrările cu temă socială şi sînt etalate — cum dovedesc, de pildă, expoziţiile pictorilor Kimon Loghi, N. Stoica, a sculptorului Savargin ş.a. — în mod invariabil peisajul de basm, idila rustică, natura moartă cu peşti şi flori, capul de expresie. Arareori în cîte o lucrare se întîlneşte un vag ecou al vremurilor războiului.

Majoritatea acestor artişti se vor ralia societăţii « Tinerimea artistică », care va deveni, cu timpul, promotoarea unui conservatorism artistic unde gustul desuet şi stilul cromolitografic vor stăpîni în voie. Fac desigur excepţie artiştii de seamă, în primul rînd Gheorghe Petraşcu. Această orientare s-a vădit cu prisosinţă în expoziţia « Tinerimii artistice » de la Ateneu (aprilie 1918).

Cu concursul şi sub egida societăţii « Tinerimea artistică » s-a organizat, totodată, în sala Exarcu de la Ateneu, o expoziţie retrospectivă de artă românească cu « o parte din lucrările cele mai bune ale artiştilor dispăruţi sau absenţi din ultimii 10 ani », existente în galeriile statului sau în colecţii particulare [7]. În această sală se aflau expuse lucrări de Th. Aman, Ion Andreescu, Abcar Baltazar, Şt. Luchian, G. D. Mirea, Theodor Pallady, Camil Ressu, Ion Theodorescu-Sion ş.a. [8]

La Iaşi, expoziţia colectivă a pictorilor din tînăra generaţie, deschisă la 13 aprilie 1918, în sala din str. Lăpuşneanu nr. 18, la care participau Traian Cornescu, Nicolae Dărăscu, Ştefan Dimitrescu, Ionescu-Doru, Oscar Han, Alexis Macedonski, Camil Ressu, Ion Theodorescu-Sion şi N. N. Tonitza, se înscrie în analele societăţii « Arta română » ca prima ei manifestare. Se poate afirma că ea a constituit un expozeu plastic al aspiraţiilor noii generaţii de artişti care vor contribui la extinderea şi adîncirea modalităţilor de exprimare proprii artei româneşti. Aceşti artişti vor reflecta, în operele lor din anii de după primul război mondial, realitatea aspră a vieţii de la sate şi de la oraşe.

Astfel, expoziţiile din anii 1916—1918 — personale sau colective — au conturat unele din direcţiile şi grupările în cadrul cărora se va desfăşura mişcarea artistică românească în deceniile trei şi patru.

[6] Au expus: A. Bălţatu, Gh. Chirovici, Aurel Băeşu, Nicolae Mantu, B'Arg, Horia Niculescu, Richard Hette, Elena Adamovici, Iosif Steurer, Iosif Iser, M. W. Arnold, Alexandru Moscu, Ion Iordănescu, Christoloveanu, Iosif Ross, M. H. Maxy, Gh. Cosmovici, Gh. Popovici, M. Onofrei, Alexandru Călinescu, Ion Mateescu, Constantin Artachino, O. Han, O. Briese, Paul Verona, Alice Sfinţescu, Maria Făcăşanu, Brăescu, A. Chiciu, Ionescu-Doru, Gh. Nedelcu-Az, Lucian Grigorescu, Coman, Iov, H. Dimitriu, P. Scorţescu, Gh. Popovici, Constantin Iacob, Olga Greceanu, H. Ghinsberg, Davidoglu.

[7—8] Rep.: « Deschiderea expoziţiei ,,Tinerimei artistice'' », Scena, 16 aprilie 1918.

CURENTE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ (V)

PETRU COMARNESCU

Marinetti în mijlocul unui grup de artiști și scriitori români, București, 1927 (fotografie comunicată de M. H. Maxy)

Avangarda artistică dintre cele două războaie mondiale: cubismul — dadaismul — constructivismul — suprarealismul ș.a.

Continuînd cercetarea curentelor moderne din arta mondială care s-au manifestat în arta noastră, ne vom ocupa acum de cîteva mișcări, unele venite cu întîrziere și sub forme derivate — cubismul —, și altele care au avut de la început contribuția unor artiști de la noi: dadaismul, constructivismul și suprarealismul. Influența acestor curente a fost restrînsă și trecătoare; ele nu au participat la constituirea unor confluențe reprezentative pentru spiritul culturii noastre, pentru esențialele năzuințe ale artei de la noi, chiar dacă au îngăduit cîtorva artiști să se afirme în mod deosebit și, în genere, au stimulat atmosfera estetică, ridicînd probleme noi pentru creatori. Cu excepția suprarealismului, care a avut în Urmuz un anticipator pe plan mondial și a cunoscut o dezvoltare la noi, mai ales în poezie, continuîndu-se sub forme înnoite și mai largi decît cele inițiale și în pictura actuală, celelalte curente aici amintite nu au găsit urmași și astfel au rămas ca un cîmp de experiențe aproape abandonat.

La noi, cubismul, dadaismul, constructivismul de un tip mai nou, chiar suprarealismul, nu au avut nici pe departe contribuția inspiratoare și rodnică a romantismului, a picturii în aer liber (denumită uneori naturalistă în bibliografia occidentală), a realismului instaurat de Courbet, sau a impresionismului și expresionismului, a neo-primitivismului inspirat de Gauguin și urmașii săi, a constructivismului cézannian și a fovismului. Aceste curente — unele foarte viguroase și stimulatoare — au fost preluate organic, sub diferite aspecte și în anumite măsuri, trecînd în sintezele unor mari creatori români; ele au răspuns unor necesități și afinități reale. În precedentele eseuri, am punctat rodnicele confluențe în care au fost integrate unele din curentele menționate acum.

În această schiță eseistică, în care îmbinăm istoria curentelor mai noi cu unele aprecieri critice, va trebui să ținem seama nu numai de teoriile, de realizările și limitele creației unor artiști ca Marcel Iancu, M. H. Maxy, Mattis Teutsch, Milița Petrașcu, Irina Codreanu, Corneliu Mihăilescu, A. Brătășanu sau ca Victor Brauner și mai tîrziu Perahim, ci și de contribuțiile unor poeți, prozatori și eseiști ca Urmuz, Ion Vinea, Ion Barbu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca sau Ion Călugăru, Geo Bogza, Scarlat Callimachi, Ștefan Roll, Sașa Pană, Moldov și Miron-Radu Paraschivescu. Trebuie avut în vedere că unii poeți suprarealiști au făcut încercări în plastică sau au influențat-o; va trebui să ne referim la prelungirea și dezvoltarea suprarealismului și în anii de după cel de al doilea război mondial, cînd grupul de poeți, în frunte cu Virgil Teodorescu, au organizat și manifestări plastice.

Printre promotorii pe plan internațional ai unora dintre aceste curente au fost și poetul Tristan Tzara sau pictorul Arthur Segall, care — ca și Marcel Iancu, Victor Brauner și B. Herold — s-au manifestat mai întîi în

țară. În unele scrieri și chiar în catalogul expoziției Dada, organizată la sfîrșitul anului 1966 la Zürich și Paris, cu prilejul împlinirii a cinci decenii de la constituirea dadaismului, unii dintre acești pictori, a căror activitate s-a desfășurat mai îndelungată vreme peste hotare, sînt designați drept « pictori români ». Astfel este considerat în catalogul expoziției Dada, Arthur Segall (1875—1944), — unul din inventatorii picturii simultaneiste și apoi spectraliste — care, după ce s-a manifestat în țară ca pointilist și a expus la asociația « Tinerimea artistică », a plecat prin 1910 și a activat la Berlin, Zürich și în alte centre. Și tot ca pictor român este considerat în același recent catalog Marcel Iancu, acesta cu o mai îndelungată și mai eficientă activitate în țară, de unde a plecat în 1939 din pricina fasciștilor. În unele articole ale criticii franceze, și Victor Brauner este considerat pictor român.

În configurarea curentelor de avangardă artistică, se constată de la început caracterul mai curînd internațional al multora dintre manifestările individuale sau de grup; pe de altă parte, în promovarea noilor țeluri și revendicări estetice literații au avut un rol tot atît de stăruitor cît și artiștii plastici, uneori elaborînd laolaltă programul acțiunilor și inspirîndu-se reciproc. De aceea, în cazul considerațiilor asupra curentelor de avangardă — care, de altfel nu se rezumă numai la cubism, dadaism, constructivism și suprarealism, căci ele au avut și « subcurente » — va trebui să ne referim și la unii scriitori importanți ca Ion Vinea, Tristan Tzara, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Geo Bogza ș.a. Aceștia au avut certe contribuții în promovarea teoretică a noilor modalități de expresie, chiar dacă la unii contactul cu noile curente a fost trecător, în special la Geo Bogza.

Realizările plastice nu pot fi — în cazul de față — explicate fără a ține seama și de contribuțiile teoretice și de scrierile literaților. Mai mult poate decît în alte curente, în dadaism, constructivism, suprarealism sau în ceea ce s-a numit pictopoezia, pozițiile teoretice și realizările artistice au rezultat din împletirea unor țeluri comune creatorilor din diferitele domenii artistice și din interinfluențarea diferitelor arte.

Pentru cunoașterea creației plastice la care ne referim, sînt deopotrivă de importante expozițiile de artă, activitatea pictorilor și sculptorilor, ca și revistele unde aceștia și-au spus cuvîntul laolaltă cu literații, unde au fost reproduse lucrările lor și ale promotorilor de peste hotare, unde s-a închegat atmosfera din care au emanat creațiile tuturor. Pentru înțelegerea constructivismului și detectarea unor atitudini dadaiste, revista Contimporanul (1922—1932) constituie cea mai bogată și importantă sursă și datorită ei putem deduce rolul hotărîtor pe care l-a avut Ion Vinea în promovarea curentelor de avangardă. Fără cercetarea colecției revistei Contimporanul, a creației lui Vinea și a poziției sale nu se pot sesiza caracteristicile unei bune părți din mișcarea de avangardă, notele ei specifice. Ion Vinea a fost trăsătura de unire, animatorul înțelegător, discret, modest, al artiștilor care au promovat constructivismul și alte subcurente.

Momentul culminant al avangărzii, după cum vom vedea, a fost expoziția internațională organizată la sfîrșitul anului 1924 de către revista Contimporanul — revistă și grupare artistică totodată, unde Vinea a colaborat, mai îndelungat, cu Marcel Iancu, și mai cu întreruperi, cu Maxy. Pentru alte forme ale constructivismului, pentru integralism, importantă este revista Integral (1925—1928), condusă de Maxy, Ion Călugăru, Ilarie Voronca, F. Brunea-Fox, avînd ca redactori la Paris pe B. Fundoianu și Mattis Teutsch. Pentru suprarealism sînt relevante gruparea și revista Unu (1928—1932), condusă de Sașa Pană și Moldov și avînd colaborarea lui Victor Brauner, Tristan Tzara, Ilarie Voronca, B. Fondane-Fundoianu, Ștefan Roll, Milița Petrașcu, B. Herold, apoi revista Alge (1930 și 1933), unde au colaborat Perahim, Aurel Baranga, Paul Păun. Și alte reviste, ca Punct (1924—1925, care a fuzionat apoi cu Contimporanul), ca 75 H.P., (număr unic, 1924, cu colaborarea lui Ilarie Voronca și V. Brauner), ca revista Urmuz (director Geo Bogza, 1928) și-au avut contribuțiile lor, în mai mare sau mai mică măsură importante pentru artele plastice. Ne vom referi la ele în analizele curentelor artistice pe care le-au promovat.

În năzuința unor reprezentanți ai acestor curente de avangardă de a face ca noile teorii să prindă rădăcini în cultura și arta noastră — fiind conștienți de speciozitatea și caracterul restrîns al propriei lor contribuții — ei s-au străduit să-și găsească precursori în Urmuz (suprarealiștii, mai ales) sau stegari contemporani în Constantin Brâncuși, Ion Barbu și Tudor Arghezi. Mai mult încă: deși unii promotori ai noilor curente, păstrînd încă din atitudinile negativiste ale dadaismului, îndemnau la o rupere cu arta trecutului și prezentului (și nu numai cu acele tendințe artistice, într-adevăr dăunătoare, ca academismul, naturalismul, idilismul semănătorist etc.), ei căutau să capteze pe unii artiști importanți aflați pe alte poziții. Îndată ce au început să se manifeste ca avangardiști în țară, în deceniul 1920—1930, Marcel Iancu, Maxy și alții au adoptat în practică o atitudine mai largă, spre a cuprinde mai multe forțe artistice, chiar din rîndurile acelora care nu aveau nimic comun cu dadaismul, constructivismul, suprarealismul. Aceasta atît pentru a spori prestigiul propriilor manifestări, cît și pentru a-i aduce — credem — pe calea lor.

Este vădit — privind acum retrospectiv — că foștii dadaiști și unii dintre promotorii avangardei au simțit, încă de la începuturile manifestărilor din țară, nevoia de a înlocui negativismul anterior cu contribuții pozitive. Faptul acesta se vede acum mult mai limpede și îl confirmă, printre altele, atitudinile actuale ale unor foști campioni ai dadaismului. În partea cu amintiri și mărturii a catalogului Expoziției Dada de la Zürich și Paris (1966), Marcel Iancu — ca de altfel și alții — evocînd fazele dadaismului la Zürich și din alte părți, accentuează necesitatea pe care au simțit-o unii dadaiști de a înlocui negativismul inițial cu contribuții pozitive. Lăsînd la o parte din citatul ce urmează exagerata și neîntemeiat de exclusivista apreciere finală, este de reținut ceea ce spune Marcel Iancu la începutul acestei confesiuni: « privind (acum) opera Dada, se constată că cea mai mare parte din artiștii plastici, ca Arp, Taeuber, Schwitters, Richter, Ernst, Eggeling, Iancu și alții, nu au utilizat metodele negative *Dada* și au devenit artiștii cei mai semnificativi ai generației lor ». În special — susține același promotor al constructivismului — mișcarea de la Zürich a găsit un teren rodnic pentru a se dezvolta în sens pozitiv, pe cînd în alte centre « violența spirituală a primei faze — pe care o numesc viteză negativă — a rămas adesea în aceeași situație ».

Înainte de a defini caracteristicile curentelor de avangardă și formele pe care le-au luat ele la noi, descriind deci desfășurarea acestor curente între cele două războaie mondiale, socotim necesar a limpezi poziția lui Brâncuși în contextul de față.

Ca și în Occident, și în țară, mișcarea de avangardă a căutat să-l revendice. Revistele de avangardă de la noi i-au închinat numere speciale și articole încă din 1925, iar la prima expoziție internațională de artă modernă, organizată în decembrie 1924, au fost prezentate cîteva sculpturi importante de ale sale, aflate în țară. Brâncuși a admis să-i fie expuse la cîteva expoziții de artă modernă din diferite centre mondiale lucrări aflate în proprietatea altora și uneori a trimis chiar el lucrări. Opere de Brâncuși au figurat la expoziții ca acelea intitulate « Pictură și sculptură abstractă și suprarealistă » (Zürich, 1929); « Artă cubistă și abstractă » (Muzeul de artă modernă, New York, 1936) și « Șapte pioneri ai sculpturii moderne » (Yverdon și Zürich, 1954). De asemenea, unele din lucrările sale au fost prezentate încă din 1913 la faimoasa expoziție de la Arsenalul din New York (Armory Show), prima mare manifestare de artă modernă din S.U.A. Dar, în același timp, el a trimis încă din 1907 sau a acceptat să-i fie expuse opere și la saloanele oficiale din patrie ori la expozițiile asociației «Tinerimea artistică», iar după prezența sa la expoziția din 1924, organizată de artiștii de avangardă de la noi, în 1928 a participat la ultima expoziție a asociației « Arta Română », care îi expusese și mai înainte lucrări. În 1937, Puiul (L'Oiselet) a figurat în pavilionul românesc al Expoziției Universale din Paris.

Dacă a admis să figureze uneori alături de artiștii de avangardă, Brâncuși s-a ținut în afara grupărilor și curentelor artistice ce-l solicitau, desigur din conștiința că arta lui — avînd puncte de contact cu unele curente moderniste, pe care mai curînd le-a inspirat el, uneori, decît l-au inspirat pe el — era altceva decît creațiile avangărzii artistice, ea aparținînd altei orientări și năzuințe. Cu tot temeiul observă Carola Giedion-Welcker, autoarea cunoscutei monografii Brancusi, scriitoarea și criticul de artă care l-a cunoscut îndeaproape și deține de la el prețioase mărturii, importantul fapt că « Brâncuși nu a adus niciodată ofrande nici unui « ism », nu s-a raliat la nici una din flamurile vînturate în timpul formării sale, de către diferite grupuri de înnoitori care urmau să realizeze la Paris creații hotărîtoare . . . El va rămîne solitar și mai tîrziu, în pofida solicitărilor ce-i

veneau din toate părţile». (Monografia Constantin Brancusi, Editions du Griffon, Neuchâtel, 1959, p. 18).

Deschizînd el însuşi drum artei noi — însemnaţi critici şi artişti consideră că sculptura modernă începe cu el, aşa cum au demonstrat-o Carola Giedion-Welcker, sculptorul Henry Moore şi, mai recent, Alfred Neumeyer — era firesc ca moderniştii noştri să-l revendice, mai ales că aparţinea aceleiaşi patrii. Brâncuşi a acceptat să expună cu ei în 1924, fără însă a le recunoaşte teoriile; aceeaşi atitudine a avut-o şi faţă de avangarda artistică de peste hotare. Vom vedea în cursul expunerii şi atitudinea lui Ion Barbu sau Tudor Arghezi faţă de avangarda de la noi.

Trecînd acum la cercetarea curentelor de avangardă din România — bine înţeles ale acelora care, venite de peste hotare, au avut oarecare evoluţie la noi, căci unele, ca futurismul, nu au găsit aproape nici o aderenţă aici — trebuie să observăm că această cercetare nu este lesnicioasă, deoarece mişcarea noastră de avangardă nu a avut, de la început, o concepţie clară şi definită, iar în scurta ei viaţă nu a fost lipsită de o discrepanţă între afirmaţiile programatice, uneori mărețe şi ambiţioase, şi ceea ce s-a realizat în practică, precum nu a fost lipsită nici de confuzii şi disensiuni. Diferenţierile ce s-au produs nu au avut un efect rodnic, ci, dimpotrivă, au dus la şubrezirea şi mai manifestă a mişcării.

Pînă la urmă, ca şi în alte ţări, au rămas — dincolo de negaţii, frondă, declaraţii arbitrare sau hiperpretenţioase — cîteva personalităţi artistice, care s-au dezvoltat mai complex şi mai interesant, depăşind premizele din primele faze ale mişcării. Iar unele deziderate şi experimente au folosit nu numai personalităţilor mai viguroase din cuprinsul mişcării, ci şi unor personalităţi de pe alte poziţii. Acestea şi-au adîncit, prin opoziţie, propria lor estetică, propria lor creaţie.

Cînd a început, în mod deliberat şi mai vădit, mişcarea de avangardă la noi? Lăsînd la o parte mijirile izolate şi sporadice din anii anteriori, socotim că anul 1922 este acela al naşterii mişcării de avangardă la noi. În acest an, publică Tudor Arghezi texte de Urmuz în revista Cugetul Românesc (numerele 2 şi 3, martie—aprilie), începe să apară, în iunie, revista Contimporanul, iar la sfîrşitul aceluiaşi an, Marcel Iancu îşi organizează o expoziţie la Bucureşti. În 1922—1923, gruparea teatrală Insula, animată de B. Fundoianu, scriitor şi eseist, care mai tîrziu va semna cu numele de Benjamin Fondane, şi avînd ca regizor pe Armand Pascal, prezintă piesele Legenda Funigeilor de Anghel şi Iosif şi În faţa porţilor de aur de Dunsany, organizează manifestări de poezie, muzică şi coregrafie.

Era încă o fază de tatonare, de căutare a ineditului, de relevare a unor valori insuficient apreciate în trecut (Anghel şi Iosif, ca dramaturgi ai fantasticului, Urmuz ca umorist al paradoxelor). Însăşi revista Contimporanul, avînd ca redactor pe Ion Vinea şi colaboratori pe Arghezi, Camil Petrescu, Eugen Filotti, Dem. Teodorescu ş.a., era la început o publicaţie de critică socială, satirizînd unele aspecte ale politicii burgheze, şi abia mai tîrziu, prin 1923—1924 se va consacra artei, promovînd noile curente.

Prin însăşi arta sa literară, prin spiritul său critic deschis înnoirilor şi prin legăturile mai vechi cu unii artişti de avangardă, Ion Vinea a fost acela care a deschis drum noilor manifestări şi a creat — cu discreţie, modestie, lărgime de vederi, aşa cum am amintit — climatul în care alţii s-au afirmat cu mai multă impetuozitate şi uneori cu un excesiv zgomot. Este o convingere a noastră, rezultînd din ceea ce am ştiut în parte odinioară şi din ceea ce am constatat cu prilejul cercetării de faţă, că Ion Vinea a însemnat pentru avangarda de la noi baza de susţinere, spiritul cel mai îngăduitor şi mai receptiv, omul care a întîmpinat cu înţelegere şi mai ales cu speranţe înalte noile căutări, revendicări, realizări. Probabil că dacă nu ar fi fost el conducătorul Contimporanului, revista nu ar fi avut continuitatea apariţiei timp de zece ani şi nici lărgimea de vederi şi bogăţia de colaborări, calităţi pe care le constatăm în mai mică măsură la celelalte reviste de avangardă.

Ion Vinea a corectat tendinţele exclusiviste ale unor artişti plastici şi scriitori, sectarismul celor descinşi din mişcări cu antecedente negativiste şi voind să impună soluţii unice. Afinităţile lui mai vechi cu unii promotori români ai avangărzii din străinătate explică şi atitudinea sa, şi prestigiul de care s-a bucurat în faţa colaboratorilor de talia unor Tudor Arghezi şi Ion Barbu, Camil Petrescu şi Panait Istrati, G. Ciprian şi I. Minulescu, N. D. Cocea şi I. Pillat, ca să dăm cîteva nume mai însemnate, în afară de acelea ale artiştilor plastici deja citaţi. Colaborarea unora dintre cei numiţi acum a fost sporadică, aşa cum a fost şi cea a lui Brâncuşi. Oricum, cu asemenea colaborări revista a stîrnit un interes mai mare, depăşind cadrul strict al avangărzii.

În 1922—1923, cînd a început să se impună Contimporanul, existau deja legături artistice vechi de zece ani între Ion Vinea şi unii promotori ai noilor curente. Să ne gîndim că, încă din 1912, Ion Vinea tipărise, sub numele său real de Ion Iovanaki, împreună cu S. Samyro (Tristan Tzara) revista Simbolul. Au apărut patru numere din această revistă la care au colaborat Al. Macedonski, Ion Minulescu, Claudia Millian, Alfred Hefter (Hidalgo) şi cu desene Marcel Iancu, Adrian Maniu, Iser ş.a. În 1915, apăruse Chemarea (două numere), scoasă tot de Vinea şi Tzara. Sîntem cu un an înainte de ivirea la Zürich a dadaismului — aceasta săvîrşindu-se acolo din iniţiativa lui Tzara şi Iancu, plecaţi pentru studii de matematici şi arhitectură, şi a altor cîţiva artişti.

Versurile scrise în România de către Tristan Tzara erau de factură simbolistă, cum erau la început şi acelea ale lui Vinea. Apoi fiecare a evoluat pe calea lui, păstrînd şi mai departe unele afinităţi. Critica noastră literară a înţeles numai în parte procedeele poetului şi prozatorului Ion Vinea. G. Călinescu nu a greşit situîndu-l pe Vinea printre dadaişti, suprarealişti, ermetici. Fantezismul, pe care i-l atribuie lui Vinea, Perpessicius şi Tudor Arghezi, încercarea lui Vinea de a imprima « o putere de seducţie unui sistem de imagini nesistematic, dispersat, adesea şocant printr-una sau alta dintre componente », după cum constată Mihail Petroveanu (prefaţă la volumul Ora Fîntînilor) sau, în fine, observaţia altui critic, referitoare la prozele lui Vinea din Descîntecul şi Flori de lampă (1925) sau la romanul Lunatecii, anume că « erosul » (este) disecat obsesiv şi trecut printre cele mai diverse planuri ale imaginaţiei, că ţinta ultimă este transcrierea «trunchiată a stărilor afective într-o strălucitoare gamă coloristică » (Virgil Ardeleanu, Proza lui Ion Vinea, Steaua, februarie 1966) — toate acestea capătă înţeles mai clar dacă avem în vedere şi unele procedee ale artei plastice. Imaginile dispersate, trecerea prin diferite planuri de imaginaţie a unor stări sufleteşti sau sentimente obsesive, însăşi acea transcriere « trunchiată » a stărilor sufleteşti nu sînt decît procedeele familiare cubismului analitic, pe care Vinea le-a aplicat poeziei şi epicii sale, laolaltă cu acelea ale suprarealismului. Acele « incursiuni în regiunea de semitrezie a spiritului », de care amintea Perpessicius, referindu-se la Puntea suspinelor, sînt de natură suprarealistă.

Nu este locul aici de a face o analiză mai susţinută a literaturii lui Ion Vinea, dar citindu-i în Contimporanul prozele, pe care le publica fragmentar, am constatat mai clar cum el aducea în literatura revistei ceea ce alţii aduceau prin imagini picturale sau sculpturale ori prin teoretizări privind noile modalităţi de expresie. Unele poeme ale lui Vinea cu înnoiri de expresie sînt datate 1917—1923, deci din anii dadaismului şi constructivismului (post-cubism), sau din preajma suprarealismului. (Vd. Prund, Contimporanul, V, 69, octombrie 1926). Fragmentul din Tic-Tac (ibid., III, 47, sept. 1924), constituie o adeziune la teoriile proaspăt enunţate de suprarealişti. Semnificativă este însăşi explicaţia, dată sub formă de motto: « sensibilitatea dureroasă a autorului s-a lăsat desigur condusă în povestire mai mult de acuitatea impresiilor conţinute decît de ordinea cronologică şi decît de logica expunerii ».

Credem că printr-o mai atentă confruntare a literaturii lui Vinea cu noile curente din artele plastice de atunci, înţelegerea valorilor creaţiei sale, precum şi a limitelor ei ar fi foarte rodnică. Ion Vinea era un om lucid, un cerebral, iar cufundarea în lumea simţirii semi-conştiente, fără o vitalizare, prin acţiune şi construcţie organică, lasă cititorilor săi uneori impresia de deslînare, de descompunere a viziunii, ceea ce se întîmplă şi cubismului analitic şi unor specii de suprarealism. Dar prin unele fragmente de şoc ale operei sale, prin legătura sub.i nată, dar nu invizibilă cu folclorul nostru (element aproape sau delcc remarcat de către criticii literari), prin unele imagini adînc umane, ca şi prin latura satirică, sarcastică a creaţiei sale, el rămîne un nume impunător în literatura noastră şi probabil ar putea deveni şi în cea mondială inspirată de curentele anilor de după cubism şi dadaism. Cele mai interesante contribuţii literare el le-a adus în paginile Contimporanului, alături de Ion Barbu, care aici şi-a publicat poemele din ciclul balcanic Isarlîk, în care — ca şi Urmuz — suprarealismul îşi găseşte rădăcini în umorul, fantezia şi coloritul lui Anton Pann, în ghicitorile şi strigăturile populare. Nici Vinea nu a fost străin de aceste vechi rădăcini folclorice, cum nici Matei Caragiale, chiar dacă la aceştia ele au fost transfigurate sau sublimate.

Din paginile revistei Contimporanul se desprinde însăşi evoluţia avangărzii artistice, treptata lărgire a obiectivelor ei, afinităţile cu unele curente şi personalităţi de peste hotare. Dar tot din această revistă, ca şi din Integral, se observă uneori făţiş, alteori indirect, contradicţiile mişcării, divergenţele, sciziunile şi însuşi declinul ei.

Contimporanul a avut drept conducători de fapt şi permanenţi stîlpi pe Ion Vinea şi pe pictorul şi arhitectul Marcel Iancu. Numele lor apare uneori pe copertă, mai des al lui Vinea sau ale lui Vinea şi Iancu, iar la un moment dat (nr. 52, anul IV, ianuarie 1925) se menţionează că redacţia este alcătuită din Ion Vinea, Marcel Iancu şi M. H. Maxy, pentru ca în numărul următor nimeni să nu mai fie indicat pe copertă.

Vinea şi Iancu au dovedit la Contimporanul un spirit larg, pe care alte publicaţii l-au avut într-o măsură mai mică.

Marcel Iancu fiind arhitect şi pictor, abordarea problemelor arhitecturii moderne a căpătat, în paginile Contimporanului, o amploare incomparabilă cu măruntele referinţe consemnate în celelalte publicaţii de avangardă. Iar dacă modernismul, în speţă cubismul şi constructivismul, şi-au adus contribuţii vădit pozitive, aceasta s-a întîmplat tocmai în arhitectură. Ca pictor, Marcel Iancu — autorul a numeroase şi excelente portrete de scriitori români, răspîndite prin reviste şi unele cărţi, printre care Antologia poeţilor de azi, îngrijită de Ion Pillat şi Perpessicius (1925) — a avut certe afinităţi cu lirismul şi chiar cu paleta şcolii noastre de pictură.

Pentru ce fel de artă au militat cei de la Contimporanul? Răspunsul îl găsim în paginile revistei şi în operele artiştilor plastici şi literaţilor legaţi de acest grup artistic.

Asupra acestor probleme ne vom opri în eseurile viitoare.

PASIUNEA UNEI ARTISTE

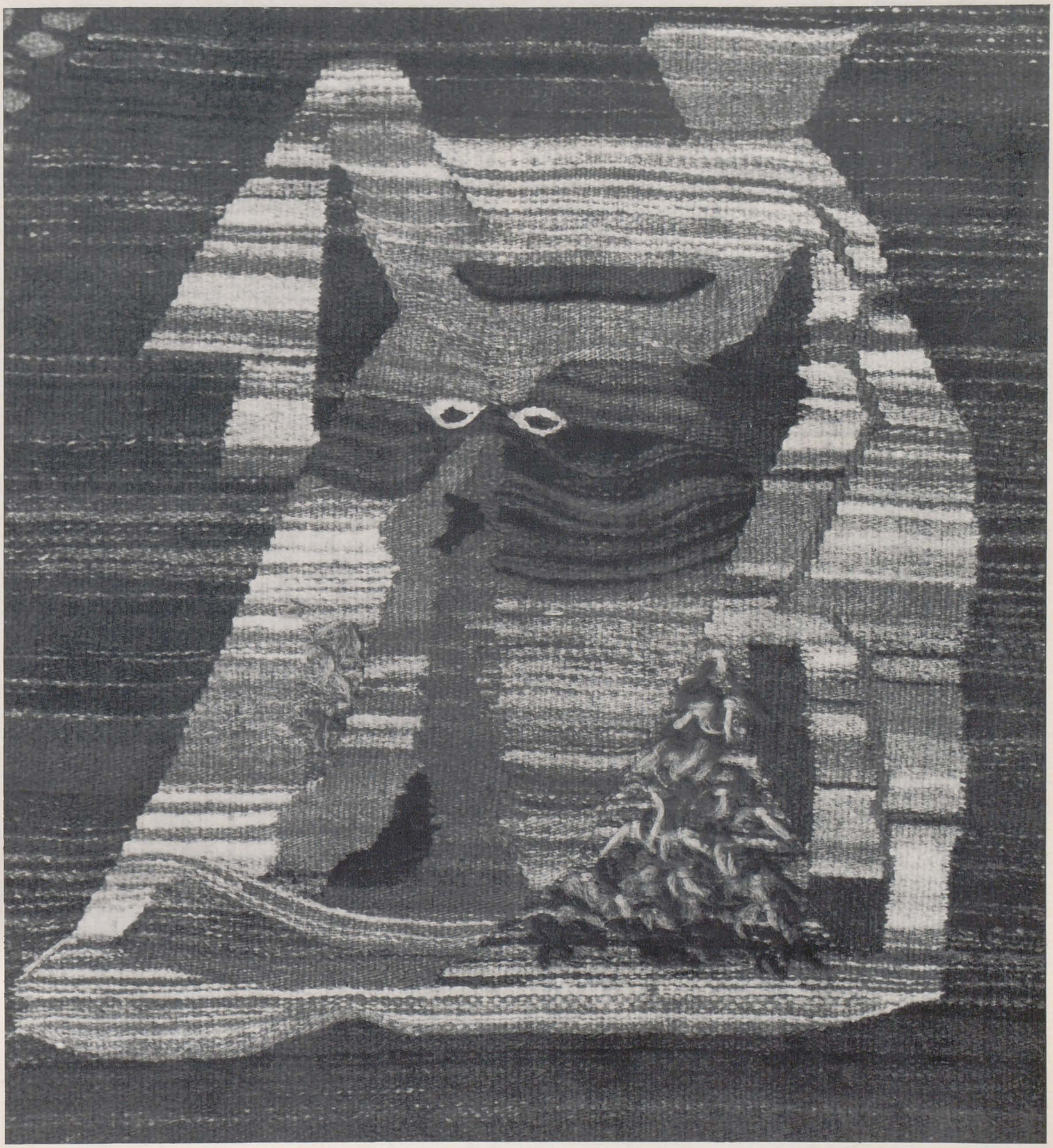
OLGA BUŞNEAG

Cel mai semnificativ fenomen al dezvoltării artelor decorative în ţara noastră este, fără îndoială, înflorirea tapiseriei. Asistăm, în ultimii ani, la un adevărat aflux de pictori, graficieni, sculptori către acest domeniu.

Afirmarea tapiseriei româneşti contemporane este strîns legată de numele unor artişti ca Aurelia Ghiaţă, animatoarea acestui gen, şi Mimi Podeanu, Ion Nicodim, Ileana Balotă, care, printre primii, au simţit imboldul de a i se dedica.

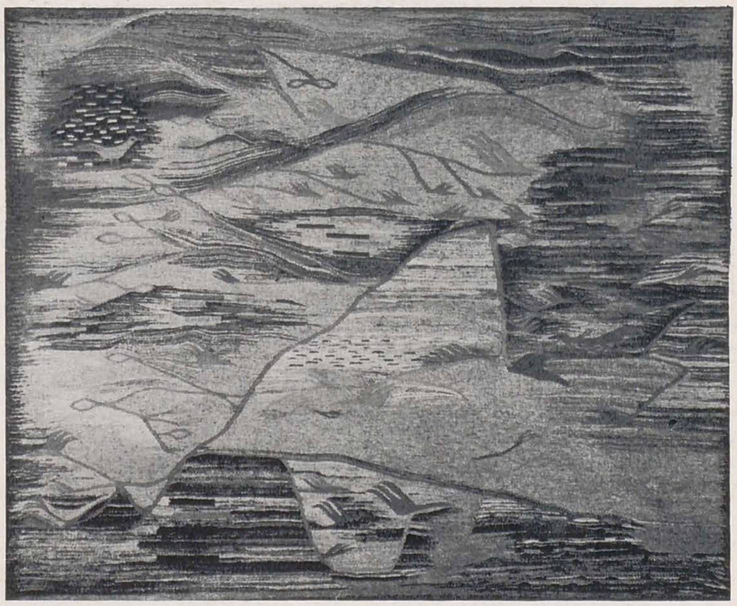
★

MIMI PODEANU: Compoziţie decorativă cu măşti populare (detaliu) — tapiserie (Colecţia C.S.C.A.)



1 | 3 | 4
2 | 5

1. MIMI PODEANU: Păsări în zbor — tapiserie (Colecţia Ministerului Afacerilor Externe)
2. MIMI PODEANU: Ştefan cel Mare (detaliu) — tapiserie (Colecţia artistei)
3. MIMI PODEANU: Copii cu sorcova la geamul îngheţat (detaliu) — tapiserie, lînă cu mătase (Colecţia artistei)
4. MIMI PODEANU: Fîntîni cu cumpănă (detaliu) — tapiserie (Colecţia artistei)
5. MIMI PODEANU: Dans de priveghiu din Vrancea (detaliu) — tapiserie (Colecţia C.S.C.A.)



De-ar fi să cuprind laolaltă trăsăturile activităţii pe care de un deceniu o desfăşoară Mimi Podeanu, aş alege cuvîntul pasiune. O pasiune reţinută — ca şi făptura sfioasă a artistei.

A urmat secţia de pictură (1946—1950), dar, după absolvire, se simte atrasă de artele decorative. Primele lucrări cu care debutează în cadrul expoziţiilor colective sînt de ceramică. Retrospectiva de tapiserii a Aureliei Ghiaţă a fost aceea care i-a « fixat» vocaţia şi, totodată, marea lecţie care-i dezvăluie perspectivele de dezvoltare ale unei arte cu rădăcini într-un străvechi meşteşug.

Mimi Podeanu năzuieşte să continue şi să înnoiască tradiţia. Ea încearcă o alianţă între valorile însumate în broderiile medievale şi ţesăturile populare şi viziunea picturii contemporane. Din frecventarea tradiţiei, artista extrage permanenţele: geometrismul, rafinamentul cromaticii, simţul materiei. Din studiul picturii moderne, reţine tendinţa spre sintetism şi rigoarea structurilor.

În Miri din Oaş, Ştefan cel Mare, Copii cu sorcova (1956—1957), lucrări ce marchează perioada începuturilor, organizarea compoziţională şi coloritul stins (de origine vegetală) au ca punct de pornire studiul vechilor noastre fresce. Mai tîrziu (după 1960), compoziţia devine mai liberă, cromatica mai vie, ca în Fîntîni cu cumpănă, Strugurii în grindă, Păun, Compoziţie decorativă cu măşti populare şi altele, care figurează în prima sa expoziţie personală (1962), ca şi în Expoziţia românească de artă decorativă de la Sofia (1963) şi de la Budapesta (1964), unde stîrnesc un mare interes. Anul 1965 este cu deosebire rodnic. Artista participă la bienala artelor decorative cu patru tapiserii: Păun şi Păuniţă, Pluguri în arătură, Păsări în zbor, Zid cu viţă; concomitent trimite la bienala internaţională de tapiserie de la Lausanne lucrarea Cuptor ceramic. În anul următor (1966), Mimi Podeanu realizează Măşti de priveghiu din Vrancea (reluarea unui motiv pe care prima l-a pus în circulaţie în compoziţia amintită, din anul 1962), iar în 1967, Copii cu sorcova la geamul îngheţat, cu care a participat la tradiţionala bienală de la Lausanne.

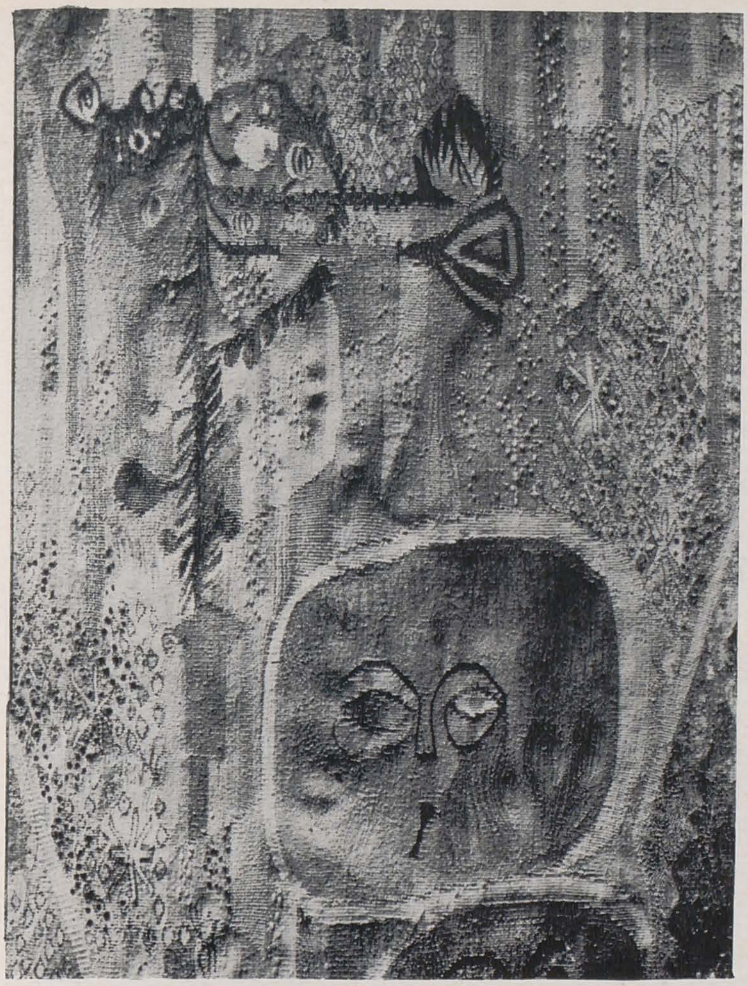
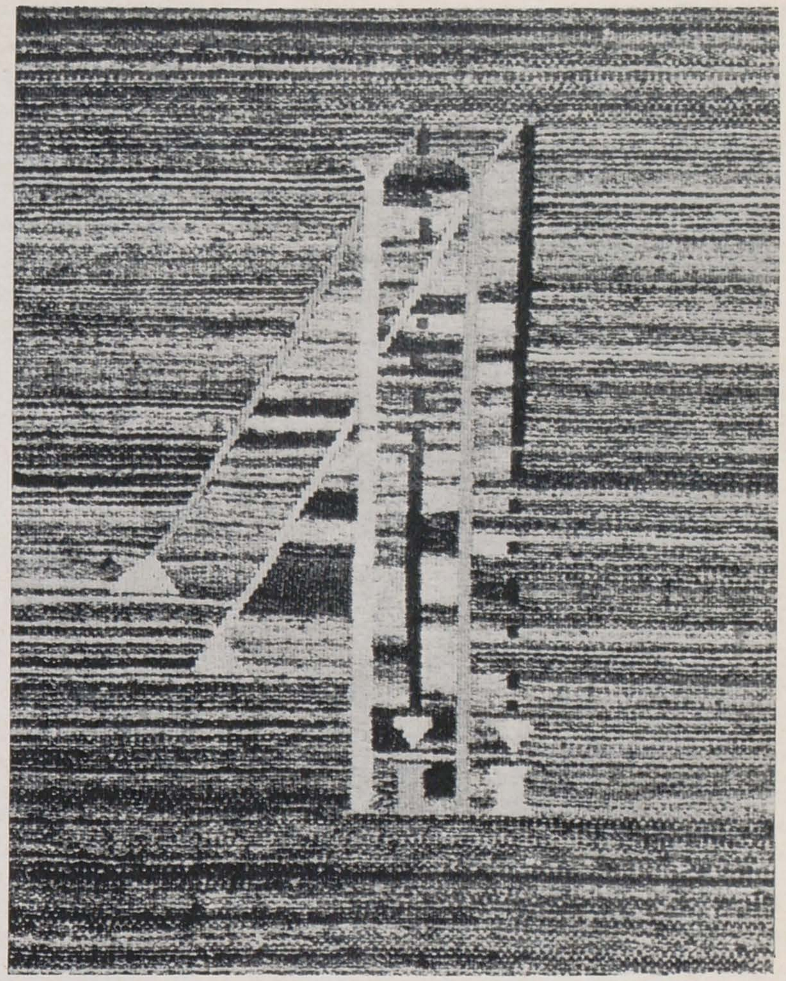
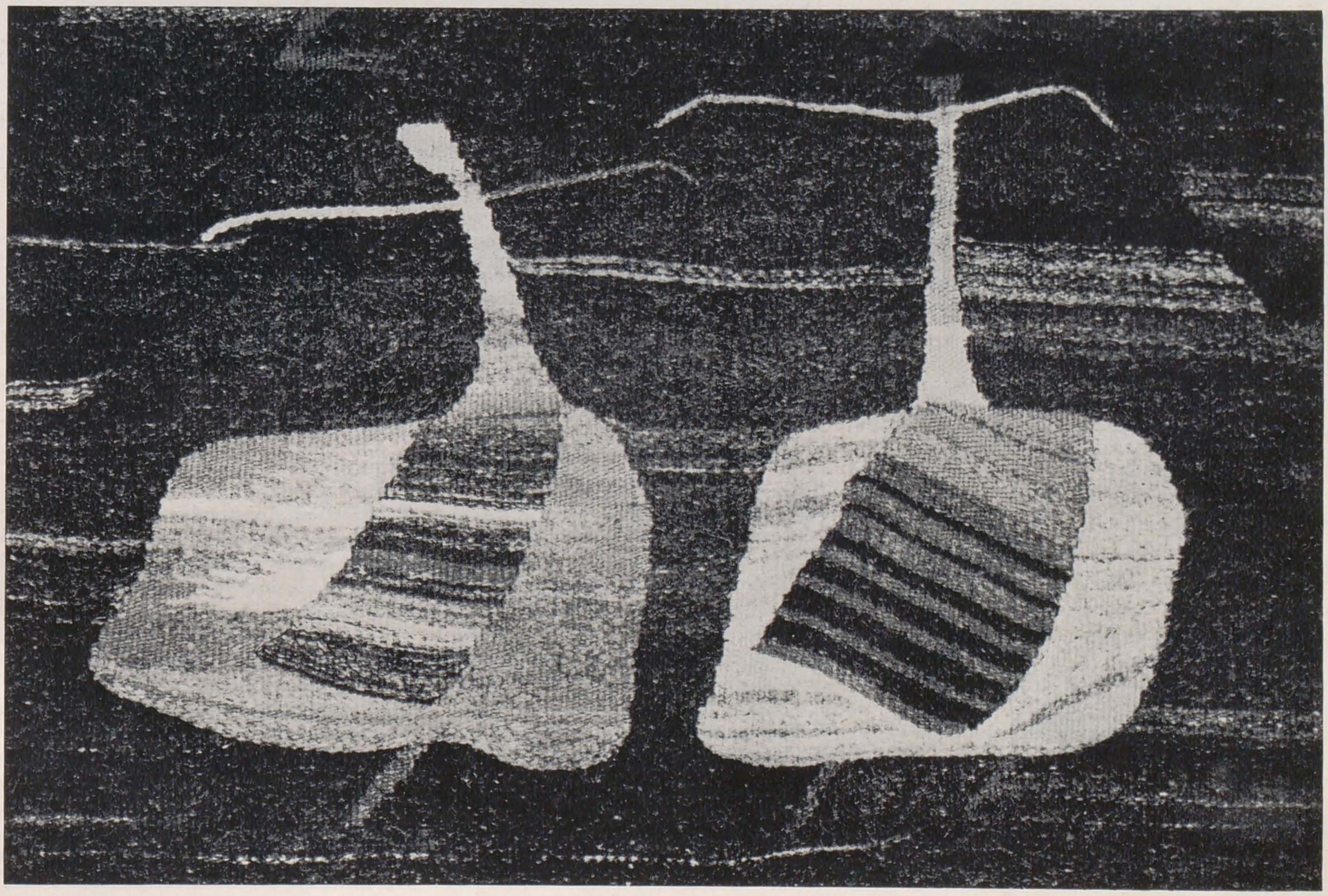
★

M-am întrebat adesea: ce anume face farmecul şi « preţul» unei tapiserii de Mimi Podeanu? Îmbinarea atît de organică a elementelor figurative şi nonfigurative, picturalitatea viziunii, nobleţea gustului, discreţia rafinată a cromaticii?

Sînt sesizabile fiecare în parte, dar formează un întreg indivizibil. Este o armonie superioară obţinută prin fuzionarea subtilă şi echilibrată a tuturor componentelor.

Pornind de la subiectele şi ritmurile întîlnite în viaţă şi natură, Mimi Podeanu le transpune în compoziţii inspirate, integrate spiritului ţesăturii. Transfigurări ale datelor unei tradiţii milenare printr-o sensibilitate modernă, tapiseriile ei prind în urzeala lor o întreagă lume.

Ultima sa tapiserie, Copii cu sorcova la geamul îngheţat, îmi apare ca una dintre cele mai reprezentative din realizările de pînă acum. Transparenţa şi vibraţiile geamului jivrat sînt sugerate atît prin amestecul de lînuri naturale (alburi şi griuri pale) şi mătăsuri colorate (roz şi bleu-peruzea), cît şi prin varietatea tehnicilor (« oltenesc», « păşit pe deasupra»). În arginturile fundalului, capetele roşii şi piersăcii ale copiilor (aidoma unor flori mari dintr-un covor moldovenesc) şi sorcovele multicolore pun feerice accente de culoare. Este o somptuozitate fără excese, amintind broderiile cu fir de argint din epoca de glorie a lui Ştefan. Faţă de robusteţea rustică a tapiseriilor anterioare, Copii cu sorcova la geamul îngheţat aduce un farmec delicat, un rafinament sporit. Ca şi celelalte, ea închide în căldura tandră a lînii ceva din poezia acestui pămînt.

DECORUL MOBILIERULUI ȚĂRĂNESC

Scaun dintr-o ramură. Voitinel — Bucovina (Muzeul Satului, București)

PAUL PETRESCU

Structura și decorul mobilierului țărănesc românesc sînt unitare pe întreg teritoriul locuit de poporul nostru. Ca și în celelalte domenii ale artei populare, această unitate nu exclude o mare varietate de forme constructive și ornamentale. În același timp, mobilierul țărănesc românesc oferă cercetătorilor culturii materiale și artei populare posibilitatea de studiere a evoluției unor categorii arhaice de mobilier păstrate în țara noastră, datorită în primul rînd continuității de viață istorică constatabilă pe durate milenare.

Se cuvine să subliniem faptul că existența unor forme de mobilier perfect cristalizate a fost prilejuită de străvechea comuniune a

Ladă de zestre — Valea Bistriţei — Moldova. Detaliu (Muzeul Satului, Bucureşti)

ţăranului cu pădurea. Marele codru valah, acoperind Carpaţii şi coborînd pe poalele lor pînă departe în cîmpiile Tisei şi Dunării, i-a fost românului frate, adăpost de viaţă şi izvor de bogăţii. Iar acesta a ştiut să vadă şi să descopere în adîncurile lui fermecate o lume prietenă din care, de atîtea ori, aducea fragmente în casa şi curtea lui durate din acelaşi material nobil şi preţios: lemnul.

O categorie importantă este aceea a mobilierului « cules din natură », înţelegînd prin aceasta întrebuinţarea ca piese de mobilier a unor fragmente de rădăcini sau ramuri de copac asupra cărora s-a exercitat o minimă intervenţie tehnică a omului. Primordială rămîne utilizarea, adeseori ingenioasă, a formelor găsite ca atare. Un asemenea exemplu, ce ar putea figura ca piesă senzaţională în orice expoziţie de mobilă, este acel faimos scaun cu spătar din Muzeul Satului — de fapt o ramură contorsionată — care a fost găsit fixat simplu şi firesc în peretele unei bucătării de vară dintr-un sat din preajma Rădăuţilor. Aşa sînt şi cuierul-pom din Gorj, apoi nenumăratele scaune făcute dintr-un segment de trunchi de brad avînd ramurile crescute din el drept picioare, pe care le găsim în Muscel, în Hunedoara şi Maramureş, în Vrancea şi în Banat. Din trunchiuri de copac scobite s-au făcut « ulee » pentru păstrat cereale, dintre care unele sînt de mari dimensiuni (patru metri înălţime),

1, 2 | 3, 4 | 5 | 6

Scaune din Bihor (Muzeul Satului, Bucureşti)
Masă din Mastacăn — Moldova (Muzeul Satului, Bucureşti)
Ladă din Budureasa — Bihor (Muzeul Satului, Bucureşti)
Masă-ladă din Straja — Bucovina (Muzeul Satului, Bucureşti)
Dulăpior din Ceauru — Gorj (Muzeul Satului, Bucureşti)
Pat suspendat din Straja — Bucovina (Muzeul Satului, Bucureşti)

(foto: Nicolae Ionescu)

apărînd în tindele caselor, ca ciudate şi monumentale coloane. În aceeaşi tehnică au fost cioplite şi primele «lăzi» de zestre, ale căror forme arhaice astăzi s-au pierdut, dar le-a rămas poate numele: tron, semănînd cu franţuzescul «tronc» (trunchi), aplicat unor piese de mobilier identice.

Simţul extraordinar al formei, ştiinţa folosirii în nenumărate feluri a lemnului este o constantă caracteristică a alcătuirii interiorului ţărănesc românesc.

Acest simţ al formei este evident şi la categoriile de mobilier făcute de mîna omului din elemente simple (stinghii şi scînduri) cioplite cu securea şi barda. La alcătuirea acestor mobile ţărăneşti, lucrate mai ales din lemn de fag, au intrat în joc şi datele legate de arhitectonica încăperilor cărora le erau destinate, precum şi cele legate de funcţia lor. Este inutil să enumerăm aici toate felurile de mobilier ce pot fi întîlnite pe întinsul pămîntului românesc în casele ţăranilor. Dar trebuie să subliniem adecvarea dimensiunilor şi ştiinţa asamblării diverselor piese, atît de diferite ca funcţie (mese, paturi, dulapuri, cuiere, poliţe, scaune, bănci, laviţe, colţare etc., fiecare din acestea într-o mulţime de variante), în întreguri de-a dreptul uimitoare prin stringenţa logicii funcţionale şi tehnice. Exemplul unui asemenea ansamblu, în care piesele diferite se leagă material între ele (patul suspendat se leagă de sistemul de laviţe, acesta de dulap) formînd un corp de mobilier solidar, se poate vedea tot într-o casă bucovineană (Straja).

La aceste însuşiri fundamentale ale mobilierului ţărănesc românesc se adaugă şi perfecta coerenţă dintre decor şi formă. Principala categorie a decorului este alcătuită din crestături, adică din incizii şi excizii de mică adîncime practicate la suprafaţa lemnului. Ceva mai rar folosită este sculptura propriu-zisă. Ambele procedee se întîlnesc uneori îngemănate, completînd decorul mobilierului într-un chip fericit.

Dispoziţia decorului pe suprafeţele pieselor de mobilier este măsurată cu rigoare, fiind mai densă pe porţiunile principale expuse vederii, ceva mai rarefiată pe porţiunile laterale şi lipsind cu totul pe acele părţi ce în mod obişnuit nu pot fi văzute. Astfel, paturile au sculptate numai picioarele, scîndurile lungi nefiind decorate, deoarece sînt acoperite cu ţesături. Descreşterea gradată a densităţii decorului este uşor observabilă la lăzile de zestre ale căror suprafeţe sînt divers expuse: faţada principală, cele două părţi laterale şi capacul. Diferenţieri se ivesc şi în ce priveşte ornamentarea elementelor componente; într-un fel va fi conceput decorul destinat suprafeţelor plane mari şi

altfel acela al stinghiilor subțiri alcătuind picioarele sau marginile.

Elementele ornamentale de bază prin a căror compunere din ce în ce mai complexă se constituie decorul sînt linia dreaptă și cercul. O nesfîrșită varietate de motive decorative este obținută prin combinarea liniilor drepte, conducînd la sisteme de striații paralele orizontale, verticale, oblice, la X-uri de diverse facturi (din încrucișarea a două linii simple, a două sau mai multe linii paralele, din închiderea X-ului la unul sau două capete), la romburi și cruci. Posibilitățile de complicare a decorului bazat pe cerc sînt tot atît de mari: din interferența unor cercuri al căror centru este deplasat la distanțe egale se nasc celebrele rozete, iar din combinarea sferturilor și jumătăților de circomferințe iau naștere meandrele și valurile de diverse deschideri. Dublarea conturului prin linii continui sau strierea circomferinței cu grupuri de mici linii drepte au ca rezultat multiplicarea infinită a motivelor decorative.

Întreg acest alfabet de semne, pornind de la cele simple și ajungînd treptat la combinații complicate, este de natură strict geometrică. Compoziția lor urmează legile repetiției, simetriei și alternanței, legi care sînt însă de multe ori încălcate ici și colo, conferind pieselor respective un farmec izvorît tocmai din unele neregularități ce intervin ca o surprinzătoare pauză, rupînd poate eventuala impresie de monotonie. La aceasta contribuie firește și faptul că aproape totdeauna liniile nu sînt trase cu pretenția unui geometru, adică cu dorința de a respecta traiecte și spații egal divizate. Lucrate cu mîna liberă, nesprijinită de un echer, schemele geometrice primesc prin această simplă împrejurare, ceva din căldura mîinii și din viziunea liberă a artistului țăran care nu urmărea împărțirea unei suprafețe în porțiuni echidistante, ci dorea să înfrumusețeze un obiect de utilitate zilnică. Felul în care distribuia el motivele pe cîmpul mobilei ține de o tradiție străveche a artei geometrice de pe teritoriul românesc, legîndu-se fără îndoială și de un anume fel de a gîndi realitatea și relațiile lucrurilor din realitate. Este vorba de o mentalitate care depășește credem limitele esteticului, dar a cărei explicare în stadiul actual al studiilor lipsește încă. Firește că în această gîndire intervin și elemente de mitologie, dar și acestea sînt transpuse cu o rigoare uluitoare în aceeași viziune geometrică sau geometrizantă. Pe mobilele românești, motivele decorative de departe dominante sînt cele legate de imaginile străvechi ale soarelui, ale arborilor și ale omului. Soarele este prezent în nenumărate variante rezultate din combinarea diferitelor tipuri de rozete. Desigur, rozeta poate să fie și rezultatul unui simplu joc de geometrie, fiind construită prin manevrarea compasului mai mult sau mai puțin perfecționat. Dar nu-i mai puțin adevărat că prezența acestei rozete pe anumite piese arhitectonice, de costum sau de mobilier, nu este întîmplătoare, ci este legată de anume credințe străvechi. Iar uneori, ca pe o ladă din Fundata Brașovului, rozeta strict geometrică, precis construită cu compasul, o găsim înconjurată cu mici triunghiuri formînd o cunună de raze naiv realizate dar semnificînd, evident, voința celui ce a făcut-o de a spune că este vorba de Soare.

Arborele de pe piesele de mobilier românesc este bradul. El apare figurat pe lăzi de zestre sau pe mese din Gorj, din Ciuc, din munții Apuseni, din Bucovina, într-o modalitate mai degrabă grafică decît sculpturală, observație ce de altfel se poate aplica unei bune părți din decorul scrijelat al mobilierului românesc ce pare mai mult « scris » decît sculptat. Bradul de pe mobilier este alcătuit dintr-un ax vertical pe care sînt articulate mici tije oblice închipuind ramurile. De multe ori bradul va fi încadrat de doi sori sau de pătrate și romburi solare. Pe o ladă de zestre moldovenească locul bradului îl ia tot un conifer, dar de origine mediteraneană, un chiparos. Stilizarea chiparosului de pe lada țărănească este aidoma, fiind desigur împrumutată, cu cea a imaginii convenționale a aceluiași arbore de pe pietrele funerare armenești din coloniile stabilite în orașele Moldovei. În aceeași viziune geometrică este construit și omul din decorul mobilierului țărănesc românesc: un cerc mic (capul) se sprijină pe un cerc mai mare (corpul) care este pătruns de un triunghi isoscel plasat cu vîrful în centrul cercului și care figurează picioarele.

Compoziția decorului pe suprafețele mobilelor variază între două modalități fundamentale: a) umplerea suprafeței în mod uniform cu o succesiune de motive similare fără a se marca nici un cadru, motivele putînd fi repetate cu alte cuvinte la infinit; b) organizarea suprafeței în mai multe registre orizontale sau verticale, sau chiar în panouri. Ecourile decorului romanic, gotic și renascentist sînt adeseori identificabile. Un principiu este riguros observat în construirea compozițională a decorului de pe mobilier, principiu comun de altfel și altor categorii de obiecte din arta populară românească: păstrarea fondului ca atare. În decorul obiectelor de artă populară românească nu vom întîlni nici o dată acel horror vacui ce domină arta atîtor altor popoare. Se simte prezența puternică în decorul românesc a ideii de « fond », de « cîmp », pe care se desfășoară ornamentația. De aici impresia certă de degajare, de aerare, de liniște în ultimă instanță, obținută prin neaglomerare de motive, prin păstrarea unui echilibru calm între fond și decor. Am putea spune că însuși fondul, rămas liber, are un rol decorativ important în arta noastră populară și, evident, în ornamentica mobilierului țărănesc.

« Grafica » decorului de pe mobilierul țărănesc este de multe ori monocromă. Dar nu sînt rare cazurile de policromie; o policromie de cele mai multe ori foarte reținută. Întîi notăm că înseși scrijeliturile și crestăturile sînt adesea umplute cu un amestec de cenușă și grăsime care le dă o culoare mai închisă decît a fondului. În al doilea rînd, diversele registre, panouri sau motive sînt colorate în tonuri negre, brune și verde întunecat. Date cu ulei de nucă sau de dovleac, motivele astfel colorate capătă o patină inestimabilă odată cu trecerea anilor. Există însă unele centre, mai ales în nordul Munteniei și Olteniei, în care s-a obișnuit să se coloreze îndeosebi lăzile de zestre și dulăpioarele scunde caracteristice acestor regiuni, cu tonuri vii roșii, verzi. Pe acest fundal de două culori deschise aplicate în dungi verticale pe întreaga suprafață a mobilei, scrijeliturile curbe sau rectilinii apar de o strălucitoare albeață, efectul general fiind acela al unui sgraffito.

Extrem de simple în ce privește construcția, lucrate din esențe nu dintre cele mai pretențioase, decorate într-o manieră clară, mobilele țărănești românești se înscriu cu cea mai mare ușurință în ambianța interioarelor moderne și uneori pot fi integrate ca atare. În orice caz, arhitecții și proiectanții de mobile au aici un vast cîmp de inspirație în care tradiția autentică, solidă, consonează cu viziunea modernă cea mai îndrăzneață. Desigur, ele trebuie adaptate, ca funcție, cerințelor vieții contemporane. Rentabilitatea unei producții industriale care să pornească de la această tradiție este evidentă; chiar decorul s-ar realiza lesne cu mijloacele tehnice actuale, întrucît nu este vorba de sculptarea unor volume rotunde complicate, ci de « desenarea » prin sgîriere a unor trasee simple. Iar dacă ne gîndim că un meșter lădar din Suici-Argeș, din Budureasa-Bihor sau din Plopiș-Lăpuș, oferă acest gen de mobilă la prețuri mai mult decît modice, fără îndoială că o întreprindere industrială, profilată pe această producție și condusă cu pricepere și dragoste, poate face din fabricarea mobilei cu adevărat românești (nu a așa-zisei mobile de « stil românesc » hibrid) o reușită artistică și financiară.

DIN TEZAURUL MUZEELOR ROMÂNEȘTI

Miniatură dintr-o carte de rugăciuni (Horae canonicae latinae et gallicae). Școală franceză, sec. XV. Biblioteca Batyaneum din Alba-Iulia — Filiala Bibliotecii Centrale de Stat.

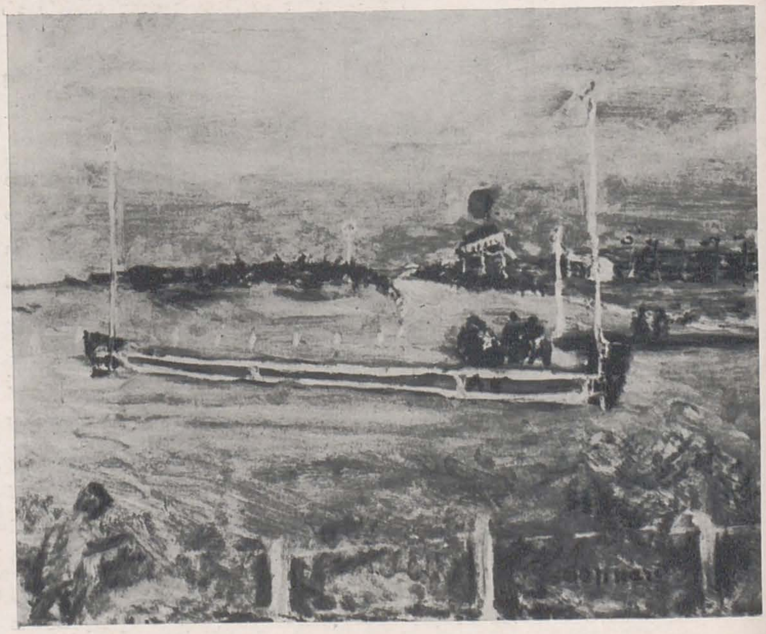
Miniatură din *Codex aureus* (Evangelium secundum S. Mathaeum et S. Marcum). Manuscris latin executat la Lorsch, sec. VIII. Biblioteca Batyaneum din Alba-Iulia — Filiala Bibliotecii Centrale de Stat.

Cy commence une devote
oroison de nostre dame.
Deprecor te domi
na mea sancta
maria mater
dei omni pietate

+QVATTVOR ERGO VIROS
ANIMALIA SCA FIGVRANT
SACRA SALVTIFERI
NARRANTES MVNERA XPI

BONNARD SAU ACTUALITATEA SURÎSULUI

ANCA ARGHIR



Inaccesibil definițiilor, străbătînd istoria artei însoțit de flacăra jucăușă a ipotezelor critice, abordat aci dinspre impresionism, aci dinspre simbolism, aci dinspre fauvism, Bonnard este clasificat, doar biografic și evaziv, în limitele estetice ale grupării Nabi.

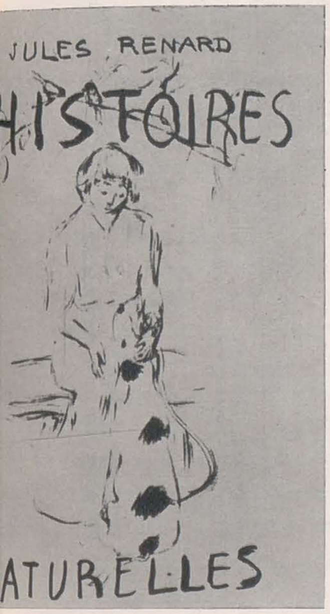
Ceea ce se știe sub inventar de stare civilă, e că fostul licențiat în drept debuta pe la 20 de ani, în pictură, pe calea afișului, cucerindu-l pe Lautrec după ce fusese cucerit de el, descoperind prin Sérusier că pictura poate fi arta de a simboliza decorativ, participînd la camaraderia nabi-știlor cu o bună-voie sub care-și conserva intactă, avidă și generoasă, disponibilitatea spirituală. Succesiv modificată ca stil, viziunea lui atestă aderența la epocă printr-o fervoare calofilă comună sfîrșitului de veac XIX.

În afiș și ilustrație, Bonnard își compune o anume factură în care fluidități ondulate caligrafiază dinamica formelor animate de nervul caricatural expresionist. Aglomerare de procedee într-un baroc « fin de siècle », palpitînd de curiozitatea vitală ce înviora atunci arta occidentală, Bonnard se adresează străzii, adoptă limbajul străzii; ținuta familiară a imaginii desolemnizează plastica. Nu s-a studiat încă destul relația dintre afiș și colaj: la Bonnard, ca și la Lautrec, continuitatea dintre verb și imagine, în același arabesc care numește și totodată metaforizează obiectul, e o idee ce acuză intuitiv echivalența dintre cele două serii de semne: limbajul verbal și cel plastic. Bonnard (și ce joc sonor suprapus peste optica lui: Bon-art!), e bonomul care anticipează empiric docta tehnică a colajului de literă, imagine optică multiplicată prin rezonanță acustică.

Dacă stilul lui Bonnard nu este, tehnic vorbind, o sinteză ci o alternativă perpetuă, în schimb această dezinvoltură stilistică e ea însăși o sinteză de virtuți franceze: umor galic în șarja tandră și insinuantă a formelor, claritatea clasică a sensului, dulceața provincială în apoteoza decorului intim, rafinamentul unei vechi culturi în mixtura parfumată a acestor calități eteroclite. În noțiunea « Bonnard » se leagă în horă Watteau și Matisse, Degas și Renoir, Gauguin și Lautrec, prinzîndu-l la mijloc pe bătrînul Fouquet, patriarhul senzualității inocente.

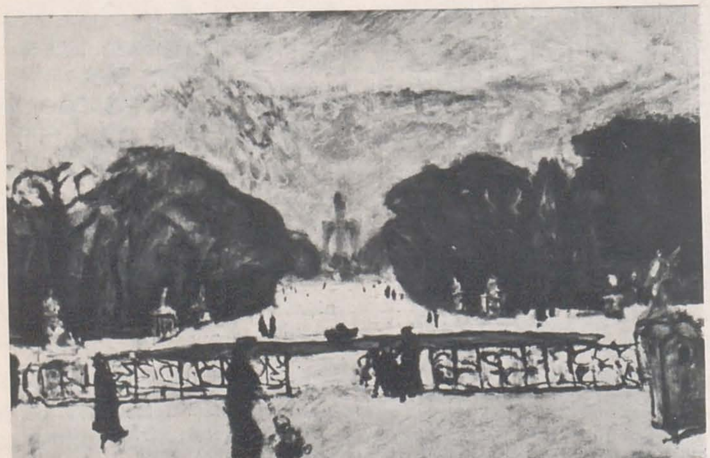
În producția lui divers decorativă (afișe, mobile, textile), din care-și cîștiga traiul, răsună și conștiința modernă care-l antrena pe artist să participe la fabricarea civilizației. Cu Lautrec, cu Bonnard (simetric angrenați în simbolistica nocturnă și în cea diurnă, în sfera freneziei de cabaret și în sfera bucuriei domestice, în conul de lumină artificială și în conul de lumină solară), artistul începe să se simtă regizor al formelor cotidianului, maestru de ceremonii vizuale.

Bonnard e un anticipator în privința mentalității artistului ca unul care simte plictisul convențiilor de atelier, fie și atelier plein-airist, și, visînd o plastică fără dogme, iese din breaslă ca să respire aerul vremii. Neconformismul lui nu-i metodic, și nici măcar șocant, nu deniază să fie iconoclast, tocmai din oboseala doctrinelor de laborator. Imensă destindere, să picteze cum vrea, în răsfăț, exprimîndu-se într-un jargon vizual savuros, de aluzii stilistice, mobilizînd toate valențele culturii plastice de pînă la el. Ceva din Degas, ceva din Renoir, ceva din fauvi, în ce aveau ei și conservator și inovator, cu o ingenuitate



1 | 3 | 4
2 | 5

1. **PIERRE BONNARD:** La Petite Place — desen în creion
2. **PIERRE BONNARD:** Cursă la Boulogne (1910) — ulei (Vechea colecţie Hahnloser — Bühler, Winterthur)
3. **PIERRE BONNARD:** Pagină de titlu (proiect) — desen cu pensula
4. **PIERRE BONNARD:** Domnişoarele Natanson (1906—1910) — ulei (Colecţie particulară, S.U.A.)
5. **PIERRE BONNARD:** Tînără femeie în faţa ferestrei (1898) — ulei (Colecţia Mr. Roy Chalk, S.U.A.)



PIERRE BONNARD: Afiş (1894) — litografie colorată

PIERRE BONNARD: Ilustraţie pentru « Daphnis şi Chloé » — litografie

PIERRE BONNARD: Grădina Tuileries (1912) — ulei (Colecţia Bloch, Franţa)

cuceritoare. Parcă vezi în creaţia lui cum se năruie tăcut şi firesc, aproape imperceptibil, un bătrîn eşafodaj de convenţii suprapuse, de la Renaştere pînă la impresionism, în mentalitatea vizuală a generaţiilor. Nu se schimbă aparent nimic din limbajul pictural al epocii. Nimic, afară de ceva esenţial şi imponderabil: semnul afectiv şi intelectual al viziunii general admise. Bonnard e eflorescenţa triumfală a epocii care încheie pictura cu anecdotă, pictura cu pitoresc, pictura de sentiment, pictura spaţiului empiric; concomitent, începe ascensiunea spre celălalt pol contemporan al viziunilor abstracte şi chinuite de iconoclastie. Acest Bonnard — « fin de siècle » se dezlănţuie de fapt îndată după 1900, în Provence, sub lumina iniţiatorie a sudului unde merg în hagialîc toţi pictorii dornici de harul solar. Aici coloritul devine mijlocul esenţial de comunicare. Culoarea inundă ţesutul logic şi formal al tablourilor, exprimînd o participare atît de intensă a fiinţei la lumea exterioară, încît obiectul cromatic, astfel exaltat, nu mai e grădina sau omul, ci însăşi fiziologia plăcerii de a picta. Spaţiul, volumul, forma, conturul se transfigurează nu sistematic ca la impresionişti, neoimpresionişti ori sintetişti, ci spontan, sub vraja unei « douceur de vivre » care alungă orice rigoare tehnică, orice dogmă artizanală. Tonurile se alătură cu voioasa inocenţă cu care leul şi căprioara convieţuiesc în rai. Mitologie cromatică a voluptăţii de a fi viu, culoarea e aici expresia panteismului.

Credincios, evident, reputatei formule a lui Denis: « se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées », ca un Nabi disciplinat, Bonnard nu ia în serios — cum făcea un Denis, sau un Sérusier — această dogmă, decît ca o condiţie elementară. Nici o clipă el n-a încetat să trateze pictura ca orice meşter brav din Epinal, s-o ia adică drept imagerie, artă de a reprezenta « un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote ». A făcut întocmai, ad litteram, pictînd animale, femei goale şi anecdote oarecare din viaţa pariziană ori rustică. Ceea ce « anecdota » enunţa, pictura confirma pe planul corespondenţelor sensibile. Ceea ce pictura insinua, anecdota omologa pe planul existenţei reale.

S-a spus — şi se repetă cu prilejul centenarului — că Bonnard sanctifică priveliştea cotidiană, ceea ce, în actuala recrudescenţă de mit şi sacru pe care o încearcă pictura obosită de gratuităţi, l-ar situa sub aura modernităţii acute.

Mi se pare însă mai adevărat contrarul: Bonnard nu sfinţeşte imaginile. Totul în creaţia sa e ostil simbolului, totul e flux sensibil sub atracţia directă a vieţii. Glumeşte profan cu mitul şi e poate unicul geniu din istoria ultimelor cinci veacuri şi jumătate de artă, care îşi îngăduie să se odihnească.

Bonnard: Pan civilizat, aducînd cosmosul pe terasă şi mitologia în budoar, pentru reprezentaţia de adio a geniului picturii concrete, care părăseşte arena occidentală surîzînd irezistibil ca Maurice Chevalier. Bonnard şi beatitudinea crepusculului; Bonnard şi filozofia de a nu filozofa. Actualitatea lui Bonnard este actualitatea surîsului.

PIERRE BONNARD: La cazinou — creion şi cărbune

ROGER BISSIÈRE (I)

Perfecţiunea este inumană.
Un tablou fără defect şi-ar pierde puterea de iradiaţie şi căldura.
Primejdia este însăşi condiţia oricărei picturi valabile.
Chiar şi cel mai frumos tablou din lume este o înfrîngere, deoarece concepţia depăşeşte întotdeauna realizarea.

★

Despre stil

(Caiet pagina 21)

Căutarea caracteristicilor esenţiale şi permanente substituită căutării efectelor.
Compoziţia concentrată şi voită substituită reprezentării după natură.
Desenul constructiv, în planuri şi volume, substituit notaţiei prin pete — adică prin aparenţe fugitive şi subtile.
Cu alte cuvinte, trebuie să înlocuim analiza cu sinteza şi astfel să ne întoarcem din nou la tradiţie. Reîntoarcerea plină de fervoare a picturii moderne la marile ordonări decorative, adică murale, s-a născut dintr-o nevoie din ce în ce mai mare de ordine, de măsură şi de claritate. Simţim nevoia să desluşim senzaţiile noastre, să lămurim haosul, să îndepărtăm toate subtilităţile pentru a nu păstra decît cîteva dominante simple şi viguroase. Sentimentul acesta trăieşte atît de puternic în noi, încît anumite opere oneste şi nu lipsite de calităţi ajung să ne fie nesuferite tocmai fiindcă ignorează aceste reguli fără de care stilul nu poate exista.
Stilul este un produs al vieţii. El nu este un obiect existent în sine care să ne vină din afară. Izvorul lui este în interior, în personalitate, fie că este vorba de un individ ori de un grup omogen avînd, cum s-ar spune, caracteristicile unei individualităţi colective — o personalitate destul de puternică pentru a-şi pune pecetea pe operele inspirate din natură şi pentru a impune o ordine de valoare durabilă şi generală în care colectivitatea va recunoaşte pînă la sfîrşit necesităţile sale şi limbajul instinctelor ei. Astfel înţeles, stilul este în afară de timp sau de loc, este supus mişcării ca însăşi viaţa, şi nu se poate înţepeni în formule. El este înainte de toate opus abstractului.
Franţa nu va putea separa concepţia ei despre ordine şi despre stil de un anumit ideal raţionalist şi formal pe care i l-a transmis trecutul şi cultura greco-latină. Toţi cei care au fost cît de cît impregnaţi de cultura franceză (şi aproape aş spune că influenţa limbii franceze este suficientă pentru a imprima spiritului o concepţie raţionalistă) suferă, prin forţa împrejurărilor, de atracţia acestei regularităţi exterioare, a acestei simetrii a proporţiilor şi a ritmurilor, în care atîtea generaţii au crezut că văd ordinea în sine. Puvis de Chavannes este o dovadă izbitoare a acestei influenţe, propria sa cultură exercitînd o puternică înrîurire asupra personalităţii lui. De aceea el se dovedeşte a fi cît se poate de superior atunci cînd e vorba de nuduri sau de draperii, şi cît se poate de inferior atunci cînd reprezintă personaje moderne unde cultura sa nu-l mai susţine. Apare evident că stilul lui Cézanne sau al lui Gauguin este eliberat într-o măsură mult mai mare de orice influenţe ale culturii. Dar să fie el oare complet eliberat? Ne este îngăduit să ne îndoim şi, dimpotrivă, să vedem, în Cézanne mai ales, un rezumat al tuturor caracteristicilor rasei noastre. De altfel nu este oare necesar ca opera de artă să facă parte dintr-o concepţie proprie unei rase? Credem că da. Fiindcă în zilele noastre se întîmplă un lucru ciudat: faima unui artist este, indiscutabil, o consecinţă directă a opoziţiei pe care o suscită, pe cînd odinioară, dimpotrivă, faima unui artist era consecinţa directă a acordului său cu mediul în care trăia. Motivul acestei anomalii care este de temut, constă, cred, în lipsa tradiţiei. Tradiţia culturii şi a rasei este armătura care susţine orice artă vie şi constituie trăsătura de unire dintre marele public şi artist. Numai printr-o reîntoarcere la aceste principii, judecăţile emise asupra artiştilor se vor sprijini pe baze solide şi vor avea o oarecare valoare.
În momentul de faţă publicul şi artistul nu vorbesc aceeaşi limbă şi nu au găsit nici un mijloc de a se înţelege. Legătura necesară nu se va reface decît în ziua în care artistul, fără să piardă nimic din forţa vie care sălăşluieşte în el, îşi va impune să se integreze în cadrele tradiţiei, care vor unifica eforturile fără să le oprime sau să le diminueze.

(Caiet pagina 23)

Arhitectura este acel organism complet în care Antichitatea cuprindea toate artele al căror domeniu este spațiul, și unde pictura și sculptura nu sînt decît părți componente.
Un tablou trebuie construit ca un templu.

(Caiet pagina 24)

Aş vrea să pot scrie despre pictură un tratat care să semene cu un scurt tratat de mecanică.

....

O figură geometrică satisface întrutotul inteligenţa fiindcă poartă în ea o părticică de absolut.
O figură geometrică este singurul lucru care ne poate da o imagine sensibilă asupra ideii de perfecțiune.
Natura trebuie socotită ca un repertoriu de forme, ca un dicționar și trebuie să ne servim de elementele pe care ea ni le pune la dispoziție pentru a construi o arhitectură care să ne aparțină.
Pictura, dacă o considerăm în esența ei, este o geometrie vie de forme și de culori, un fel de geometrie nouă și mai complexă unde formele și culorile ar fi inseparabile și ar reacționa unele asupra altora după legi în care elementul formă și elementul culoare ar alcătui un tot.
Culoarea, trebuie aşadar să tragem concluzia, poate fi redusă la probleme de suprafețe, forța și strălucirea unei culori, de pildă, crescînd în raport direct proporțional cu suprafața ei, dar, în realitate, aceasta nu e decît o singură fațetă a chestiunii și n-ar folosi la nimic să fie privită în mod izolat. Să încercăm să vedem tot ce poate reacționa asupra culorii, tot ce îi poate mări sau scădea puterea de expresie:

1. Întinderea petei colorate
2. Vecinătatea
3. Forma petei colorate (Materie)

Aici începe problema: să încerci să sesizezi legile misterioase care leagă între ele aceste trei elemente ale culorii și care regizează infinitele combinații pe care le presupun cele trei propozițiuni.
Nu cred că este posibil să se reuşească acest lucru altfel decît prin intuiție și cu pensula în mînă.
Totuşi, ne este îngăduit să ne întrebăm dacă egiptenii n-au cunoscut cumva, în ce priveşte volumele și culorile, legi care n-aveau nimic de-a face cu intuiția.
N-ar fi deloc imposibil, avînd în vedere metodele lor de lucru (două sau trei poziții, întotdeauna aceleaşi, asupra cărora se înverşunează timp de patruzeci de secole, toate generațiile de sculptori).
Această limitare a problemei n-ar fi ea oare un mijloc mai bun de a ajunge la un rezultat decît strălucitoarea și multipla convenție italiană?
Poate ar fi preferabil să refacem la infinit, toată viața, acelaşi subiect simplu, aceeaşi figură, într-o poză aproape mereu aceeaşi, pentru a atinge desăvîrşita cunoaştere a legilor. În orice caz, artistul care ar fi în stare să-şi impună această disciplină ar cîştiga fără îndoială în profunzime.
Faptul de a picta un obiect este deja un lucru anevoios, dar a mai adăuga încă unul, devine o problemă angoasantă dacă vrem să facem o operă de artă, adică un tot în care obiectele, deşi separate, să fie totuşi legate între ele.
O trăsătură proprie marilor artişti moderni este aceea că mijloacele lor de exprimare rămîn întotdeauna inferioare concepției lor și, pe măsură ce mijloacele cresc, concepția se înalță și ea, astfel încît, în cele din urmă, echilibrul nu poate fi niciodată atins.

(Caiet pagina 31)

Într-o compoziție trebuie să domnească un ritm neîntrerupt care să poată fi sesizat în ansamblul lui. Numai în felul acesta compoziția cea mai agitată poate atinge calmul.
Natura nu este făcută pentru a fi copiată, cercetarea ei trebuind să slujească numai pentru confirmarea sau infirmarea concluziilor noastre personale.
O culoare frumoasă este formată dintr-un ansamblu de tonuri care, prin reacțiile pe care le provoacă unele asupra altora, produc o senzație luminoasă.

Nu luăm de la alții decît ceea ce ne aparține deja.

(Caiet pagina 33)

Nu trebuie să mai facem analiza exterioară, vizuală, a obiectelor pe care le atingem, ci analiza în sine a obiectelor pe care le simţim şi care ne sînt dragi.
Ar trebui totuşi să ţinem minte că noul, cu cît are mai mari pretenţii de originalitate, cu atît seamănă mai mult cu ceea ce îl precede.
Noul nu este niciodată altceva decît o modificare a machiajului convenţiei. Arta şi frumosul stau singure, puţin mai la o parte şi, în nuditatea lor, tremurînd de frig, aşteaptă fardul care le pregăteşte o mască nouă.
Picasso îl admiră pe Rafael. Ne puteam oare aştepta la altceva de la acest cumătru şiret?
El nu s-a dezvoltat din Chardin ca alţii.
Arta actuală tinde spre un Rafael cu toate că îşi închipuie că tinde spre Chardin.

Noutatea va consta în faptul că Rafael-ul de mîine va fi format de Chardin. Chardin va fi mijlocitorul. Rafael va fi finalul şi poate Rafael-ul care va veni va fi mai complet decît celălalt pentru că va cuprinde în el simţul măsurii şi profunzimea, spiritul de analiză al Franţei şi puterea de generalizare a Italienilor.
Poate că ceea ce este mai bun în Cézanne este tocmai Chardin!
Se pictează prea mult şi nu se priveşte îndeajuns. N-ar trebui să pictăm niciodată un obiect înainte de a-i fi înţeles planurile în aşa fel încît să-l putem reconstitui din memorie. O construcţie bine înţeleasă apare într-adevăr atît de logică încît simpla deducţie este suficientă pentru a ne face să o regăsim în întregime.

Cubism

(Caiet pagina 34)

Forma I. Termen ce defineşte o serie de eforturi decurgînd din impresionism şi care, la început, a apărut ca o reacţie împotriva impresionismului, dar în realitate nu a fost decît transpunerea pe planul formelor a unor căutări care avuseseră loc pînă atunci numai pe planul culorii. Senzaţia mai comandă încă. Se pune problema reconstituirii mişcării obiectelor care pătrund în conştiinţa noastră, a deformării care rezultă din trecerea lor în noi înşine, prelungirea lor sensibilă. Formele nu sînt mai individualizate decît în impresionism. Tabloul este un tot indivizibil datorită aceloraşi raţiuni ca în impresionism, dar el este mai arhitecturat, deoarece este mai gîndit din punct de vedere plastic. (Culoarea are nevoie de un suport, de o progresie pentru a deveni arhitecturală.)
Forma II-a. Încetul cu încetul, părăsind senzaţia, cubismul se orientează spre Idee. El renunţă (în aparenţă), ar vrea să renunţe la începuturile lui, să-şi renege izvoarele. Tabloul, în loc să fie fixaţia unei emoţii directe, nu este decît o speculaţie prilejuită de o emoţie mai veche sau chiar imaginară. (Să fie oare o încercare de întoarcere înapoi puţin conformă cu spiritul francez căruia îi este dragă realitatea obiectelor şi crede în ea? Renaşterea minus senzualitatea este cea care salvează inteligenţa pură. Bizanţul minus dragostea).
Cuceririle cubismului. Misterul necesar într-o epocă în care orice artă fiind decorativă, subiectul trebuia redus la minimum, pentru ca singur misterul să fie cultivat, deoarece misterul este cel ce dă profunzime şi sentiment unui tablou.
Impresionistul îşi mărturiseşte senzaţia.
Cubistul îşi spune opinia.

Este suficient să înţelegi pentru a putea recreea.
Mult timp am crezut că a desena înseamnă a reproduce imaginea ce o aveam în mine despre conturul obiectelor. Acum, dimpotrivă, cred că a desena înseamnă a sugera conturul obiectelor prin modeleul lor interior.
În acest fel trebuie să-l înţelegem pe Ingres dacă vrem să-l continuăm făcîndu-l şi mai mare în loc să-l diminuăm.

(Caiet pagina 41)

Nu izbuteşti să stîrneşti în oameni sentimente de omenie decît consimţind la nenumărate sacrificii. Nimeni nu consimte de bună voie să le facă, dar conştiinţele cele mai înalte ştiu că ele reprezintă chezăşia indispensabilă tuturor lucrurilor durabile.

(Caiet pagina 56, 1928)

În artă, matematica trebuie să fie la ordinele fantomelor. Un pictor bun este acela care îngroapă în fiecare zi cîte o culoare.

Academia Ranson

« În calitatea sa de profesor la Academia Ranson, din anul 1925 și pînă în 1938, Bissière a avut o mare influență morală asupra elevilor lui. Considerîndu-i mai degrabă niște prieteni de la care ar fi avut, la rîndul său, de învățat, refuzînd să practice învățămîntul academic, el se mulțumea să transmită elevilor săi rețetele de meșteșug, lăsînd fiecăruia libertatea de alegere, ca un frate mai vîrstnic care își ajuta mezinul să se găsească, introducîndu-l în lumea minunată a picturii ».

Nu vă repeziți asupra hîrtiei sau asupra pînzei și nu vă apucați să așterneți culorile la întîmplare.
Priviți îndelung modelul și începeți să desenați sau să pictați numai atunci cînd știți ce anume vreți să faceți.
Nu vă apucați să desenați vreo linie, nu puneți niciodată vreun ton înainte de a vă gîndi pentru ce le dați acea formă, acea direcție, acea suprafață sau acea culoare.
Dacă desenul dumneavoastră este prost, să nu sperați că-l veți ameliora pictînd; fiți convinși că, dimpotrivă, va fi și mai prost.
Nu abordați toate problemele dintr-o dată, ci rînd pe rînd. Altfel vă veți pierde în complexitatea lor.
Pictura, ca și desenul, trăiește din raporturi; să nu examinați niciodată o singură parte izolată de întreg.
Nu copiați natura ci selecționați elementele pe care ea vi le oferă. În fața naturii faceți efortul de a reduce formele complexe la forme simple; cu cît vă veți apropia mai mult de formele esențiale, cub, triunghi, con, piramidă, cilindru, cerc, etc. etc., cu atît lucrările dumneavoastră vor fi mai expresive. Să nu vă închipuiți cumva că paleta cea mai multiplă va da naștere celui mai colorat tablou, dimpotrivă, fiți siguri că paleta cea mai sobră este cea mai expresivă.
Un ton nu este într-adevăr frumos decît atunci cînd este sugerat.
Învățați să dirijați munca voastră în mod logic fără să vă lăsați în seama hazardului; comandați pînzei voastre, nu-i dați niciodată ascultare.
Fiți sinceri și nu încercați să vă serviți de moduri de exprimare contrarii temperamentului vostru.
Obișnuiți-vă să acceptați calitățile și defectele pe care le aveți și trageți din ele toate foloasele posibile; este un curaj pe care au știut să-l aibă toți maeștrii.
Nu încercați să faceți un desen sau un tablou « reușit »; acest lucru nu prezintă nici un interes. Încercați mai degrabă să învățați ceva și să faceți un pas înainte. Impunîndu-vă această linie de conduită veți căpăta o disciplină și o metodă datorită cărora veți fi în măsură să evitați nesfîrșitele dibuiri.
Atunci și numai atunci veți putea uita fără nici un pericol aceste directive și veți putea avea încredere în propriile voastre forțe, adică în propria voastră sensibilitate, deoarece, în ultimă instanță, inima este cea care justifică totul, și aici, eu nu mai pot face nimic pentru voi.

(Caiet pagina 58)

Ori de cîte ori s-a încercat concilierea inteligenței cu sensibilitatea, a subzistat numai inteligența și astfel s-a ajuns la uscăciune.

Nimic nu e mai cumplit decît să trebuiască să sfîrșești o viață deja isprăvită.

Orice mare aventură umană nu poate sfîrși decît în mod tragic. Ce s-ar fi întîmplat dacă Isus Cristos n-ar fi fost răstignit sau dacă Ioana d'Arc n-ar fi fost arsă? Ne putem oare închipui bătrînețea lui Isus sau demobilizarea Ioanei?

Este neapărat nevoie ca mîna să înainteze în necunoscut, ea trebuie să păstreze sentimentul pericolelor ce o pîndesc, să simtă prăpastia. Imaginați-vă o mînă care calchiază: știe exact unde merge; și pentru că știe drumul, este lipsită de viață. Trebuie să se întîmple exact contrariul, ductul trebuie să fie viu, și atunci este ireversibil. Nu poate fi copiat. De aceea, în ceea ce mă privește, desenul nu îmi este de nici un ajutor. Nimic nu poate pregăti tabloul.

În românește de IRINA FORTUNESCU

Fragmentele publicate au fost extrase din catalogul editat cu ocazia retrospectivei Bissière, deschisă în 1966 (iulie—octombrie) la Muzeul de artă decorativă din Paris, și provin dintr-un caiet cu însemnări găsit printre hîrtiile pictorului. « Textele nu sînt datate și nici nu pot fi datate decît în funcție de grafism, de stil și în măsura în care fac aluzie la anumite evenimente precise. Cele mai multe — afirmă redactorii catalogului — au fost scrise probabil între 1910 și 1945 ».

CAROLINA IACOB

- Pictor. Născută în 1940, la București.
- Studii: 1958-1964 — Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » din București, sub îndrumarea profesorului Al. Ciucurencu.
- Din 1964 participă la expoziții republicane și regionale.
- 1967: participă la a doua expoziție « Plastică și poezie » organizată la Casa scriitorilor.

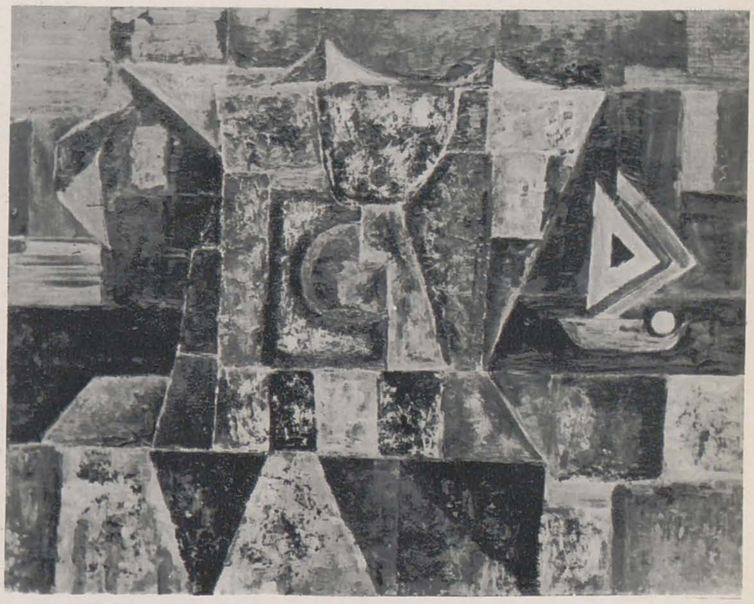
CAROLINA IACOB: Portret — ulei

CAROLINA IACOB: Vis — ulei

CAROLINA IACOB: De Anul Nou — ulei

MARIN GHERASIM

- Pictor. Născut în 1937, la Rădăuți, regiunea Suceava.
- Studii: 1956-1962 — Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » din București, sub îndrumarea profesorului Octav Angheluță.
- Din 1963 participă la expozițiile republicane și regionale.
- 1967: participă la a doua expoziție « Plastică și poezie » organizată la Casa scriitorilor și la Salonul de primăvară al pictorilor din București (Parcul Herăstrău).



MARIN GHERASIM: Somnul erelor (Arheologie) — ulei

MARIN GHERASIM: Peisaj imaginar — ulei

MARIN GHERASIM: Toamna la Baia de Aramă — ulei

MARCEL GUGUIANU

- Sculptor. Născut în 1922, la Bîrlad, regiunea Iaşi.
- Studii: 1941-1946 — Academia de arte frumoase din Bucureşti, sub îndrumarea profesorului C. Medrea.
- Din 1952 participă la expoziţii de stat republicane şi regionale.

MARCEL GUGUIANU: Avînt — ghips

MARCEL GUGUIANU: Cap de expresie — studiu — ghips

MARCEL GUGUIANU: Tors — bron

ȘEDINȚA COMITETULUI DE CONDUCERE AL U.A.P.

În ziua de 7 iulie a.c. a avut loc ședința Comitetului de conducere al U.A.P.

La ședință au luat parte membrii Comitetului de conducere, președinții filialelor din regiuni, secretarii cenaclurilor din regiuni și secretarii secțiilor de creație din București. Din partea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă a participat prof. dr. docent Alexandru Balaci, vicepreședinte al C.S.C.A.

Pe ordinea de zi au figurat diferite probleme curente. S-au discutat și au fost aprobate, printre altele, darea de seamă a activității U.A.P. pe anul 1966 și planul de muncă pentru perioada iunie-decembrie 1967, darea de seamă a activității Fondului Plastic pe anul 1966 și planul de muncă pe anul 1967. În cadrul lucrărilor plenarei au fost acordate premiile de creație pe anul 1966 ale U.A.P. La aceeași ședință au fost acordate, de asemenea, premii unor participanți la Expoziția de pictură și sculptură a Cenaclului tineretului U.A.P. — București, 1967.

PREMIILE DE CREAȚIE

acordate de Uniunea Artiștilor Plastici pe anul 1966

Premiul Uniunii Artiștilor Plastici

GHEORGHE POPESCU — pentru ansamblul de pictură monumentală (frescă), cu tema « Din trecutul poporului român și din istoria orașului Constanța » (Palatul Sfatului Popular al orașului Constanța)

Pictură

PREMIUL I

AUREL COJAN — pentru lucrările prezentate la expozițiile de pictură românească de la Havana (Cuba) și Varșovia (Polonia), precum și pentru lucrarea *Deal cu case* — Expoziția bienală de pictură și sculptură 1966

PREMIUL II

VASILE CELMARE — pentru lucrările *Odihnă* și *Muntele « Pietricica »* — Expoziția bienală de pictură și sculptură 1966

GEORGETA NĂPĂRUȘ-GRIGORESCU — pentru lucrările *Femei și copii* și *Duminică* — Expoziția bienală de pictură și sculptură 1966

PREMIUL III

VIOREL MĂRGINEAN — pentru lucrările *Tîrg la Vișeu* și *Dealuri* — Expoziția bienală de pictură și sculptură 1966

LIVIU FLOREAN — pentru lucrările *Bucurie* și *Natură moartă* — Expoziția regională Cluj 1966

EMILIA APOSTOLESCU — pentru ansamblul de lucrări din expoziția personală deschisă la Brașov și București

Sculptură

PREMIUL I

GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI — pentru ansamblul de lucrări din expoziția personală deschisă la București

PREMIUL II

VICTOR GAGA — pentru lucrarea *Fată cu floare* — Expoziția bienală de pictură și sculptură 1966 și pentru lucrarea *Prietenie* — Expoziția regională Timișoara 1966

PREMIUL III

GHEORGHE STĂNESCU Jr. — pentru lucrarea *Portret* — Expoziția bienală de pictură și sculptură 1966 și pentru lucrarea *Horia, Cloșca și Crișan*

MARIA COCEA — pentru lucrarea *Pomona* — Expoziția bienală de pictură și sculptură 1966

Grafică

PREMIUL I

ION STATE — pentru lucrările din ciclul « Note despre indolență » — Expoziția anuală de grafică 1966 și pentru coperta cărții Nicolae Iorga

PREMIUL II

NICOLAE APOSTOL — pentru ansamblul de lucrări din expoziția personală deschisă la Baia Mare

DUMITRU CIONCA — pentru lucrările prezentate la Expoziția regională Galați 1966

PREMIUL III

STAN DONE — pentru lucrările din ciclul « Trei cîntece de Maria Tănase » — Expoziția anuală de grafică 1966

FRANCISC DEAK — pentru lucrările din ciclul « Sărbătoare » — Expoziția anuală de grafică 1966 și pentru ilustrațiile la poeziile lui George Coșbuc — Expoziția regională Cluj 1966

Artă decorativă

PREMIUL I

CECILIA STORCK-BOTEZ — pentru lucrările de ceramică prezentate la expoziția « Form und Qualität » 1966, München

PREMIUL II

SIMONA VASILIU-CHINTILĂ — pentru tapiseriile *Pom cu păsări* și *Covor* — Expoziția artelor decorative, București 1966 — și pentru tapiseria *Zmee*

ION MINOIU — pentru ansamblul lucrărilor de ceramică din expoziția personală deschisă la București

PREMIUL III

ELENA PANĂ — pentru ansamblul lucrărilor de tapiserie din expoziția personală deschisă la București

CONSTANTIN BULAT — pentru ansamblul lucrărilor de ceramică din expoziția personală deschisă la București

Artă monumentală

PREMIUL I

MIHAI HOREA — pentru panoul de mozaic de marmură și vitraliul cu elemente decorative (holul Ministerului Învățămîntului, București)

PREMIUL II

DORU POPOVICI — pentru lucrarea *Pescari* (Brăila)

SILVIA RADU — pentru lucrarea *Legenda Meșterului Manole* (Parcul Herăstrău, București)

PREMIUL III

FLORIN CIUBOTARU — pentru panoul de mozaic (agenția O.N.T. din Piatra Neamț)

Scenografie

PREMIUL I

ION POPESCU-UDRIȘTE — pentru decorurile și costumele spectacolelor cu piesele *Capul de rățoi* de G. Ciprian și *Nu sînt turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu

Critică

PREMIUL I

DAN HĂULICĂ — pentru seria articolelor despre Bienala internațională de la Veneția 1966, seria articolelor despre Constantin Brâncuși și pentru modul cum a reprezentat cultura și arta românească la Praga și Rimini în 1966

PREMIILE acordate de Uniunea Artiștilor Plastici la Expoziția cenaclului tineretului U.A.P. din București, 1967

Pictură

PREMIUL I — ION STENDL
PREMIUL II — HORIA BERNEA
PREMIUL III — MIRCEA MILCOVICI

Sculptură

PREMIUL I — CONSTANTIN POPOVICI
PREMIUL II — AURELIAN BOLEA

MENȚIUNI:

MIHAI BANDAC
VALERIU BOBORELU
GABRIEL CONSTANTINESCU
CONSTANȚIU MARA
GETA MERMEZE
BARBU NIȚESCU
TOMA ROATĂ
ION VRĂNEANȚU

ANGELA BALOGH (7 1/2 ani) : Pelicani în Cişmigiu — ceracolor

GABRIEL DEMETRESCU-DUVAL (12 ani) : Compoziţie — ceracolor

RADU MIHAI RĂDUCANU (10 ani) : Şcoală nouă — ulei

cromatice, surprinse într-un fel de ritm secret, ne stîrnesc nestăvilita dorinţă să-l vedem « plăsmuind », chiar în faţa noastră.

★

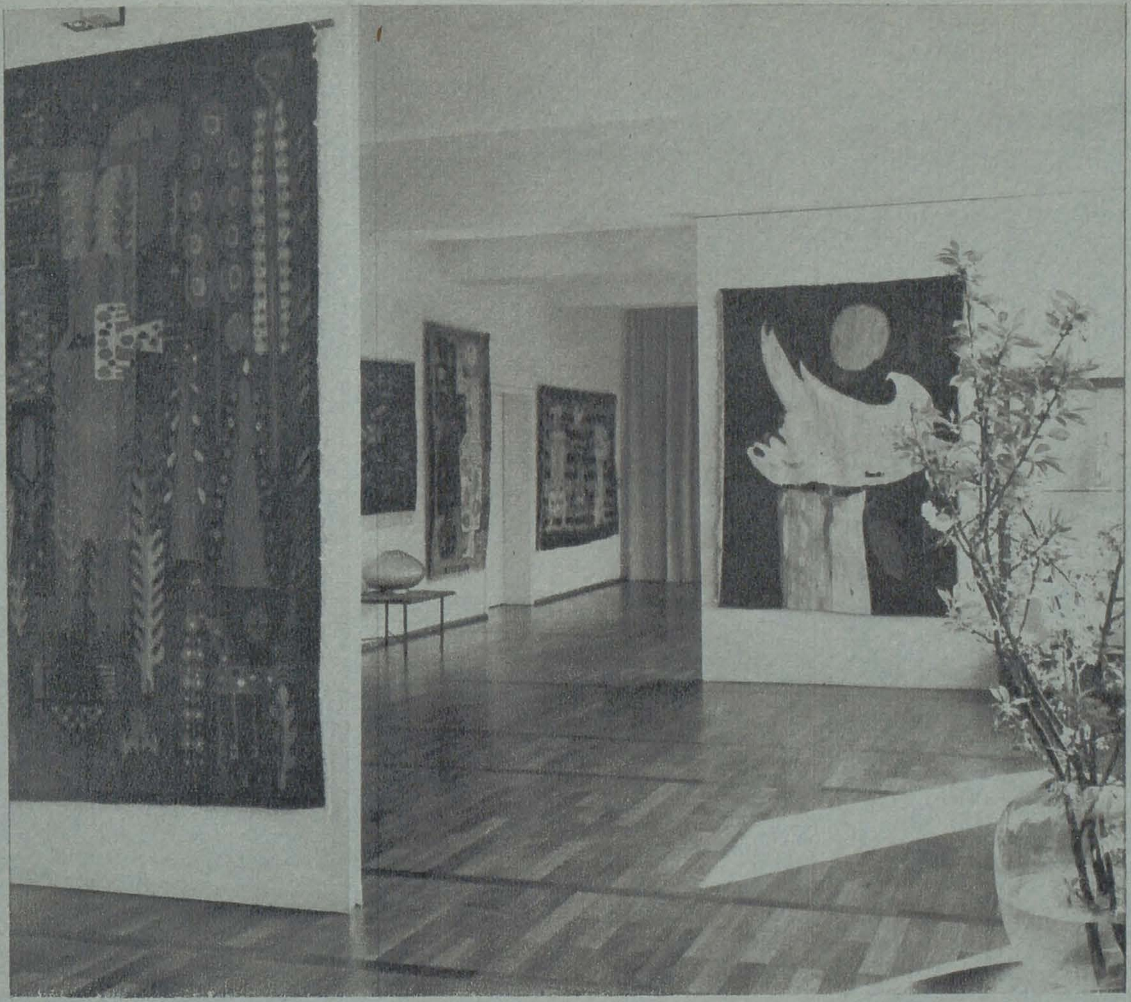
În aceleaşi săli, o şi mai amplă expoziţie de copii şi adolescenţi (expoziţia pionierilor din întreaga ţară) ridică probleme mai vaste, dar poate aparent mai puţin complexe. În orice caz, probleme mai urgente, de educaţie plastică, deoarece o bună parte dintre lucrările expuse sînt semnate de elevi care au primit şi primesc în continuare sprijinul instructorilor plastici mai mult sau mai puţin calificaţi.

Aceşti educatori în domeniul plastic sînt, după cunoştinţa noastră, de două tipuri, bineînţeles între ele fiind şi diverse trepte intermediare. Există un tip al educatorului plastic tradiţional, vechiul « profesor de desen şi caligrafie », şi, foarte recenţii, foarte tinerii educatori care fac mare caz de « spontaneitate » şi nu dau nicio indicaţie, (eventual mai corectează « pe ici, pe colo » . . .), pentru a nu « altera », pentru a nu se pierde nimic din forţa de intuiţie şi « revelaţie » a viziunii adolescentului. Precum spuneam, asemenea « revelaţii » au mai cu seamă valoare documentară. Pentru retina modernă superrafinată (real sau nu) au şi o savoare irezistibilă. Evident însă, de la primii paşi ai adolescentului (cu eventuale « maturităţi premature » . . .) precumpănesc diversele procente de mimetism şi imitaţie propriu-zisă, directă.

Ar mai exista un al treilea tip de educator. Ar fi cel care a primit el însuşi o instrucţie plastică conformistă, academic-naturalistă. Cum se comportă acesta cu tinerii pe care îi « iniţiază » în tainele plasticii, nu ştim. Probabil că, dintre ei, cei cu o brumă de supleţe şi talent, izbutesc « să facă faţă ». Probabil, dar în ce măsură? S-ar cădea s-o aflăm.

Spre surprinderea noastră, în această expoziţie vedem revenirea la premii, la care s-a renunţat în cealaltă, şi bine s-a făcut. Dacă « menţiunile » sînt utile, indispensabile chiar — ca stimulent şi încurajare, — premiul implică un asemenea procent de arbitraritate (în asemenea condiţii) încît mi se pare foarte discutabil, ba chiar adesea primejdios. Premiul, ca atare, incită aptitudini necontrolate suficient la competiţiuni exagerate, ce pot juca un rol uneori nefast în evoluţia copilului ori adolescentului.

Dacă încurajarea tuturor aptitudinilor este imperios necesară, promovarea profesionismului sau dimpotrivă a amatorismului excesiv sînt pernicioase. Astfel, nedînd decît cîteva exemple, care ni se par, nouă cel puţin, « că sar în ochi », — premiul I acordat *Ghitarei* (semnat Patricia Coman, cl. I. Ploieşti) îl credem cu totul neindicat. Petele de roşu pe ulcior n-au nici « spontaneitate » infantilă şi întregul ansamblu nu revelează niciun fel de reală aptitudine. O simplă menţiune era mai mult decît îndestulătoare. Dimpotrivă, *Primăvara* (Viorel Nicolescu) — care n-are decît o simplă menţiune — păstrează totuşi o savuroasă naivitate proaspătă (în petele de albastru) care merita . . . să fie premiată. Ne-au interesat în chip deosebit *Peisajul industrial* (Nela Bordoş) care iarăşi n-are decît o menţiune; de asemenea *Vin ţigăncile în crîng* (Daniela Neacşu). Interesante : *Mina* (Elena Caragioi), *Clasa Verde* (Lucian Dobrotă) şi *Victoriţa* (Nicolae Oniu) — pr. II. Totuşi, dreptul la premiul II ni se pare îndoielnic faţă de o serie de lucrări care n-au luat nici măcar « menţiune ».



Köln: aspect din expoziţia « Arta decorativă din România »

ARTA ROMÂNEASCĂ PESTE HOTARE

În trei oraşe ale *Republicii Federale a Germaniei* — Köln, Braunschweig şi Bochum — a fost prezentată o amplă expoziţie de artă decorativă românească.

La vernisajul care a avut loc în sălile « Overstolzenhaus » de la Kunstgewerbemuseum din Köln, (primul oraş care a găzduit expoziţia), în faţa unei numeroase asistenţe, au luat cuvîntul dr. Erich Kölmann, directorul Kunstgewerbemuseum-ului, dr. Tancred Bănăţeanu, directorul Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România, şi Theo Buraunen, primarul general al municipiului Köln care a declarat expoziţia deschisă, subliniind importanţa evenimentului în cadrul schimburilor culturale dintre cele două ţări.

Manifestarea s-a bucurat de un larg ecou. Astfel, agenţia germană de presă *Dienst aus Deutschland (DaD)* din Hamburg, referindu-se la expoziţia « Arta decorativă din România », a menţionat faptul că « toţi specialiştii germani sînt unanimi în a considera piesele expuse drept remarcabile. Surpriză şi entuziasm au stîrnit, în primul rînd, tapiseriile . . . Piesele expuse reprezintă o reuşită contopire a vechii arte populare cu concepţiile estetice moderne, mai ales prin faptul că ilustrează, în bună parte, în imagini moderne, balade şi cîntece străvechi. . . La piesele din ceramică şi sticlă, se poate constata, de asemenea, un simţ subtil pentru forme şi culori. »

Numeroase ziare şi reviste, printre care *Kölner Stadt-Anzeiger*, *Rundschau am Sonntag*, *Kölner Rundschau*, *Neue Rheiner Zeitung* ş.a., au publicat informaţii, articole şi cronici elogioase. Astfel, Siegfried Schmidt arăta, în cronica sa publicată în *Kölner Rundschau* că « ceea ce au creat artiştii decoratori contemporani români este strîns legat de creaţia modernă . . . », dar « chiar la cele mai moderne lucrări de tapiserie se simte elementul tradiţional, îndeosebi în limbajul cromatic ». Iar Gustav Casparek afirma, în *Neue Rheiner Zeitung*, că « artiştii români, creatori de tapiserii, au atins un nivel care depăşeşte cu mult pe cel obişnuit în arta decorativă modernă ».

★

Cu prilejul celei de a 25-a comemorări a eroicei localităţi Lidice din *Cehoslovacia*, s-a organizat, în oraşul renăscut, o galerie de artă cu lucrări primite, prin donaţii, din lumea întreagă. Răspunzînd apelului lansat de iniţiatorii acestei acţiuni, Uniunea Artiştilor Plastici din România a remis galeriei din Lidice donaţia artiştilor noştri, cuprinzînd uleiurile *Portret de fată* de Ion Biţan, *Soţii* de Brăduţ Covaliu şi *Primăvara* de Ligia Macovei.

★

În luna aprilie, Palatul Palffy din *Viena* a găzduit o expoziţie de pictură şi grafică, cuprinzînd 25 de lucrări (imagini dintr-un ciclu italian, lucrări inspirate din folclorul românesc şi ilustraţii la romanul « Ghepardul ») semnate de Mihu Vulcănescu.

HORIA HORŞIA

La 3 iunie a.c., s-a deschis la Ljubljana — *Iugoslavia*, a şaptea ediţie a Bienalei internaţionale de gravură. Arta românească a fost reprezentată prin 18 lucrări (litografie, xilogravură, gravură pe metal) semnate de Vasile Celmare, Ladislau Feszt, Ethel Lucaci Băiaş, Ileana Micodin, Fred Micoş şi Ion Stendl. Expoziţia rămîne deschisă pînă la sfîrşitul lunii august.

★

La 9 iunie a avut loc, la Lausanne — *Elveţia*, vernisajul Bienalei internaţionale de tapiserie. La cea de-a treia ediţie a tradiţionalei manifestări, tapiseria românească este reprezentată prin lucrări semnate de Elena Pană, Mimi Podeanu şi Simona Vasiliu-Chintilă. Expoziţia va fi deschisă pînă la 1 octombrie a.c.

★

În sălile de expoziţie « Parktheater » din Grenchen — *Elveţia*, s-a deschis, la începutul lunii iunie, a patra ediţie a Trienalei internaţionale de gravură colorată. Din cele peste patru mii de lucrări prezentate, aparţinînd unui număr de 933 artişti din 28 de ţări, juriul expoziţiei a selecţionat 250 de gravuri. Din România participă graficienii Ladislau Feszt şi Iulius Şuteu.

★

La *Anvers*, în parcul Middelheim, s-a deschis, la 11 iunie a.c., a noua ediţie a Bienalei internaţionale de sculptură în aer liber. România este reprezentată la această manifestare printr-un număr de 26 lucrări semnate de sculptorii: George Apostu, Zoe Băicoianu, Mara Bâscă, Boris Caragea, Gheorghe Iacob, Peter Iacobi, Gheorghe Iliescu-Călineşti, Ion Irimescu, Ion Jalea, Ioana Kassargian, Constantin Lucaci, Ovidiu Maitec, Mihai Meiu, Emil Mereanu, Constantin Popovici, Silvia Radu, Victor Roman, Spiru Săbiescu, Tibor Szervatiusz şi Ion Vlasiu.

Ir. F.

★

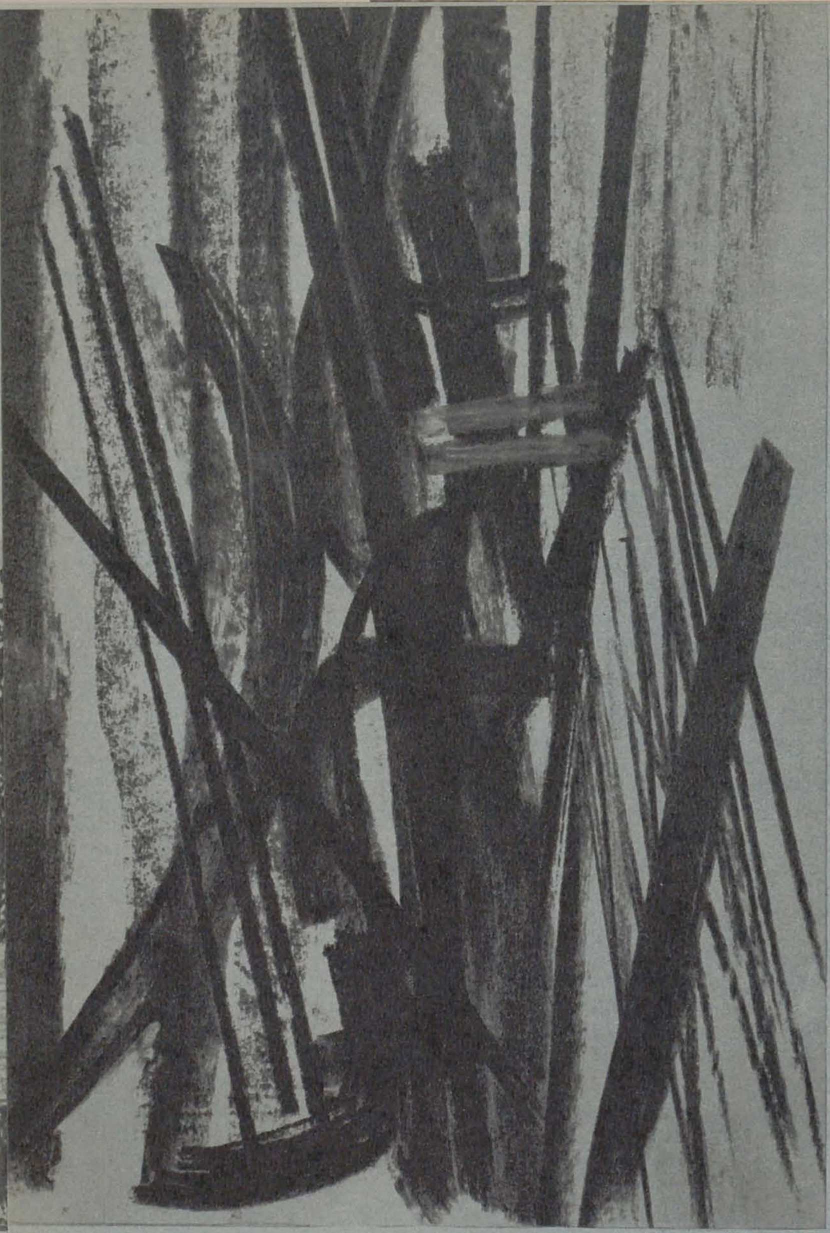
La Muzeul etnografic din Oslo — *Norvegia*, s-a deschis, în luna mai a.c., o expoziţie de artă populară românească, cuprinzînd costume şi piese de port, ceramică, obiecte de uz casnic etc., din diferite regiuni ale ţării, precum şi numeroase fotografii ilustrînd arta şi arhitectura populară românească, diferite meşteşuguri artistice, ocupaţii, obiceiuri, tradiţii etc.

Cu acest prilej, dr. Cornel Irimie, de la Muzeul Brukenthal din Sibiu, a susţinut, în Norvegia, o serie de conferinţe despre etnografia românească.

★

În sălile « Piemonte artistico culturale » din Torino — *Italia*, s-a deschis, la 20 mai a.c., o expoziţie românească de pictură pe sticlă. Au fost prezentate 123 de icoane pe sticlă realizate în ultimele două secole de către meşterii populari din diferite centre de iconari din Transilvania.

E. G.



HANS HARTUNG: Compoziție (1954) — desen

WILLI BAUMEISTER: Două ere (1947) — ulei

Corespondență din Köln

UNELE ASPECTE ALE ARTEI MODERNE ÎN REPUBLICA FEDERALĂ A GERMANIEI

GÜNTHER OTT

Nu constituie un secret faptul că galeriile și muzeele din R.F. a Germaniei sînt dominate de arta abstractă. Arta abstractă, liberă de obiect, umple galeriile din München, Köln, Stuttgart, Berlin și Hamburg.

De altfel, inițiatorii primului val al artei abstracte au fost germanii, laolaltă cu unii ruși stabiliți în Germania înainte de 1914 și între cele două războaie mondiale (Kandinsky, Jawlensky etc.).

« Pop-Art »-ul, această modă inventată de nordamericani, este imitată în Germania ici-colo.

Pe un veritabil scaun de lemn este expus un nud din ipsos alb, lîngă o masă șubredă, pe care este întinsă o țesătură. Deasupra, o sticluță cu lac roșu de unghii: « își lăcuiește unghiile ». Vis-à-vis de figură, pe perete, se află o oglindă tulbure. Dacă vrei să prezinți această « operă de artă » într-un alt loc, este necesar să duci toate aceste rechizite și să le expui în același fel. Autor: George Segall din New York. Proprietar: un industriaș din Wuppertal. Este un exemplu de « Pop-Art », realismul mult lăudat de peste ocean. S-a putut constata că aceste «opere» nu sînt apreciate în Germania, făcînd abstracție de cîțiva snobi; ele n-au nimic de-a face cu arta populară și în nici un caz nimic de-a face cu arta.

De asemenea expozițiile « Op-Art » își recrutează de cele mai multe ori lucrările din străinătate. După cum se știe, aceste « tablouri » sînt compuse din piese prefabricate de către montori. Sînt instalate becuri electrice, lentile mobile, și adesea publicul însuși mînuiește întrerupătoarele de curent sau înlocuiește anumite componente pentru a schimba « opera de artă ». « Opera de artă » a fost coborîtă de pe « sfintele socluri », iar masa spectatorilor a devenit un factor activ, care participă, într-un fel sau altul, la modelarea formei. Fără îndoială, acestor obiecte li se poate acorda atributul de « modern », dar în ce măsură pot fi considerate « opere de artă » rămîne de discutat.

★

Revenind asupra artei abstracte, aș vrea să scot în evidență două aspecte ale problemei în legătură cu răspîndirea abstracționismului în Germania. Mă gîndesc în primul rînd la legătura plasticii cu muzica, la locul predominant al acesteia în cultura germană; în al doilea rînd, s-ar putea să existe, de asemenea, o legătură între dezvoltarea tehnicii și a științelor naturii, pe de o parte, și gustul pentru abstractism, pe de alta.

În ceea ce privește relația dintre artă și muzică, aș cita cîteva cuvinte dintr-o scrisoare a pictorului Franz Marc (1880—1916) adresată soției sale, în timpul primului război mondial: « Pictura și muzica sînt în fond identice . . . Cine și-a dat însă odată seama de acest fapt nu mai poate fi părăsit de această idee . . . »

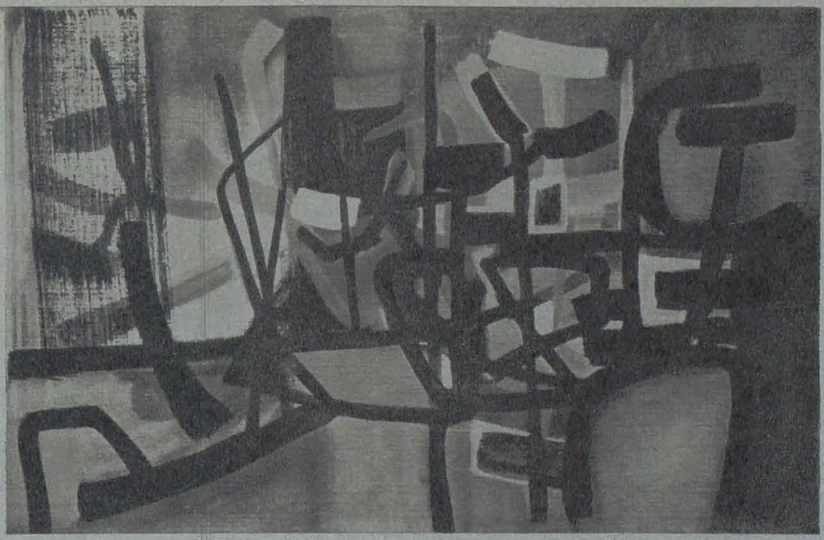
N-aș vrea să afirm că muzica și plastica sînt « cu totul identice », ci doar că au o rădăcină comună și că înrudirea între arta abstractă și muzică este evidentă. Într-adevăr, noțiunile de ritm și mișcare, aceste elemente esențiale ale vocabularului artistic, nu s-au împletit nicicînd mai bine în pictură, ca în cadrul artei moderne.

De la Franz Marc au crescut două generații de artiști care au transpus pe pînză sau în sculptură sunetul, mișcarea și ritmul muzical. Se înțelege că muzica nu poate fi pictată, dar pot exista transpoziții prin culori și forme. Pictorii și sculptorii germani nu încearcă însă să transpună numai acusticul, ci chiar tactilul sau temperatura. Ceea ce rămîne însă în cele din urmă imprimat sînt trăirile optice. Să dăm un singur exemplu. Pictorul westfalez Hubert Berke, care lucrează în prezent la universitatea din Aachen, a trăit timp de cinci săptămîni pe insula Sylt din nordul Germaniei, unde și-a petrecut concediul. În acest nou mediu, el privea fără să facă schițe. Întors acasă, în atelier, a început să-și transpună trăirile, creînd un ciclu de pictură abstractă numit « seria Sylt ». Pe lîngă elemente lineare (amintind fire de iarbă sau stuf), apar pete de culoare care semnifică amintirea unor priveliști. Alte elemente picturale, sugerînd atmosfera de pe insulă, răsăritul sau asfințitul soarelui, au adus artistului calificativul de « abstract impresionist ».

Pictorul Willi Baumeister (1889—1955), fost profesor la Academia din Frankfurt, de unde a fost alungat de hitleriști, și care după război a lucrat la Academia de arte din Stuttgart, scria în 1947: « Pe planul cel mai important al cercetării în domeniul științelor naturii, microscopul nu mai este suficient. Procesele ce au loc în natură nu mai pot fi percepute privind. Calitățile energiilor sînt înregistrate, oarecum orbește, fie prin aparate de măsurat excepțional de sensibile, cum sînt reactorii, fie prin deducții logice. Nici cuantele, nici electronii, nici protonii, viteza luminii sau raportul dintre realitate și calculul probabilității nu pot fi percepute optic . . . »

Oare pentru acest motiv Willi Baumeister și alți artiști contemporani au pictat abstract? În orice caz, în unele lucrări abstracte, structurile biologice sau geologice, aspecte microscopice din botanică și fiziologie își găsesc interesante corespondențe plastice.

FRITZ WINTER: Galben luminos (1952) — ulei



THEODOR WERNER: Negru — cenușiu — roșu (1951) — ulei

KARL OTTO GÖTZE: Turbo — ulei

În domeniul artei abstracte ar mai putea fi amintită și o altă variantă, cunoscută sub numele de tașism sau arta informală, tendință care își mai găsește încă aderenți în Germania. Această orientare a fost din nou readusă în discuție cu ocazia unei expoziții itinerante a pictorului Wols (Alfred Otto Wolfgang Schultze, 1913—1951), considerat părinte al tașismului. Este vorba de prima expoziție personală mai cuprinzătoare a acestui pictor, deschisă succesiv la Frankfurt am Main, Wuppertal, Amsterdam și Einhoven. În fața pînzelor sale retrăiești sentimentul drumului parcurs de artist, de la suprarealism la arta abstractă. Acest pictor, intransigent față de regimul hitlerist, emigrant hărțuit și în imposibilitate de a lucra mulți ani, a suferit mari încercări în viață. Compozițiile sale « impulsive » ar putea fi numite « grafologice ». Tablourile lui abstracte, compuse din linii și pete grele de culoare, constituie adevărate poeme-strigăt, avertismente.

De la aceste erupții de culoare, linii și forme, nu este un drum prea lung pînă la Hann Trier (născut în 1915 lîngă Düsseldorf), care folosește ambele mîini deodată pentru a-și transpune ființa cît mai nemijlocit pe pînză, la Karl Otto Goetz (născut în 1914 ia Aachen), sau la Wilfried Gaul (născut în 1928 la Düsseldorf), sau, în fine, pînă la K.R.H. Sonderborg (născut în 1923). În același cadru pot fi situate și sculpturile lui Emil Cimiotti (născut în 1927 la Göttingen) și ale lui Otto Herbert Hajek (născut în 1927).

WERNER REICHHOLD: Formă vegetativă (1956) — bronz

RÉSUMÉ

LES COURANTS ARTISTIQUES EN ROUMANIE (V)

Dans ce chapitre de son étude consacré aux courants artistiques modernes en Roumanie, Petru Comarnesco s'occupe du mouvement d'avant-garde qui s'est manifesté notamment pendant la troisième décennie de notre siècle. Cette avant-garde artistique a été soutenue et promue par des artistes et des lettrés groupés autour des revues *Contimporanul* (1922—1932), dirigée par le poète Ion Vinea, *Punct* (1924—1925), *75. H.P.* (1924), Integral (1925—1928), *Urmuz* (1928), *Unu* (1928—1932), *Alge* (1930 et 1933), l'activité et l'évolution de cette avant-garde se reflètant surtout dans les pages du *Contimporanul*.

Dans cette partie introductive l'auteur situe le mouvement artistique roumain d'avant-garde dans le contexte européen et y souligne le fait que plusieurs parmi les promoteurs de certains courants d'avant-garde de portée internationale tels que Tristan Tzara, Arthur Segall, Marceî Iancou, Victor Brauner, B. Herold ont débuté en Roumanie.

TAPISSERIES DE MIMI PODEANU

L'essor de la tapisserie roumaine — au large retentissement aussi à l'étranger — est étroitement lié aux noms de quelques artistes, voués les premiers à cet art, parmi lesquels il faut citer — considère Olga Buşneag, l'auteur de l'article — Mimi Podeanu.

Sa première exposition personnelle de 1962 la fit connaître comme une forte personnalité. Dès lors l'artiste participe à toutes les expositions du pays, de même qu'à celles organisées à l'étranger: les expositions roumaines d'art décoratif de Sofia (1963), Budapeste (1964), Washington — Chicago — Nashvile (1966), Milano (1966), Athènes (1967), Cologne (1967), la biennale internationale de tapisserie de Lausanne (1965 et 1967).

Mimi Podeanu aspire à mener plus loin le vieil art du tapis paysan. A la force de synthèse, au géometrisme et au raffinement chromatique, permanences que l'artiste retient de l'étude de la tradition, elle joint la rigueur des structures, propre à l'art moderne.

Les tapisseries de Mimi Podeanu se distinguent par l'organique alliance des éléments figuratifs et non-figuratifs, par la picturalité de la vision et la discrétion du coloris.

L'auteur de l'article mentioonne parmi les prestigieuses créations de Mimi Podeanu *Chantres de Noël*, tapisserie d'une calme somptuosité, avec laquelle l'artiste a participé cette année à la Biennale internationale de tapisserie de Lausanne.

LE DÉCOR DU MOBILIER PAYSAN EN ROUMANIE

La structure et la décoration du mobilier paysan présentent un caractère unitaire sur toute l'étendue de notre territoire. Pareillement aux autres domaines de l'art populaire, cette unité n'exclut pas une grande variété de formes constructives et ornamentales. En même temps le mobilier paysan offre aux chercheurs de la culture materielle et de l'art populaire la possibilité d'étudier l'évolution de certaines catégories archaiques du mobilier existantes en Roumanie. On cite parmi ces catégories « le mobilier naturel », c'est à dire des fragments de racines ou branches d'arbres n'ayant subi qu'une minime intervention technique de la part de l'homme et utilisés en tant que pièces de mobilier.

La catégorie principale de l'ornementation du mobilier roumain est l'entaille — une suite d'incisions et d'excisions de faible profondeur. Les éléments décoratifs principaux qui, en se composant d'une manière de plus en plus complexe, constituent l'ornementation, sont la ligne droite et le cercle. L'alphabet des signes issu de la combinaison à l'infini de ces deux éléments est de nature strictement géometrique. La composition de cet alphabet suit les lois de la répétition, de la symétrie et de l'alternance. De très anciennes représentations mythiques du soleil, de l'arbre de vie et même de l'homme sont traduites dans cette même manière géometrique. D'une importance essentielle dans la décoration du mobilier roumain est le rôle du « fond», du «champ» sur lequel sont organisés les éléments décoratifs. Le peu de profondeur des incisions donne à ces décorations un aspect plutôt graphique que sculptural. Monochromen ou bien polychromes la tonalité dominante de ce graphisme sera toujours brune, noire ou vert foncé. Extrêmement simple du point de vue de la construction, le mobilier paysan décoré d'une manière claire qui est due aux formes géométriques élémentaires, s'inscrit avec aisance dans l'ambiance des intérieurs modernes.

BONNARD OU L'ACTUALITÉ DU SOURIRE

L'œuvre de Pierre Bonnard se refuse à toute classification stylistique. Bien qu'il se rattache, par sa biographie, au groupe de Nabis, Bonnard s'en écarte, quant à la vision — exempte du parti-pris symbolique et spéculatif qui marque la conception artistique du groupe. Sa peinture est faite plutôt de sensualité, d'affectivité, d'un « savoir faire » qui poursuit la fraîcheur, dans l'unique souci d'exprimer la volupté journalière de vivre, de voir, de peindre. Visiblement indifférent à toute discipline théorique, à force d'effusion lyrique il rejétte les rigueurs qui auraient néanmoins servi à organiser sa vision en stlye. En outre, son sens du bonheur, très « fin de siècle », et son langage aussi où le « moderne » et l' « ancien » s'entremèlent joyeusement, le situent dans la lignée des valeurs emotionnelles dont est ressortie une certaine tradition gauloise qui unit Matisse à Fouquet. Son goût du quotidien, le mépris des tabous académiques, l'amènent, comme Lautrec, à l'art décoratif, nottament à l'affiche, et son œuvre publicitaire nous fait penser qu'il y a là un intérêt précoce pour ce « collage » à venir qui mariera le verbe et l'image dans une écriture plastique vouée à renforcer la portée intelectuelle de l'art visuel. La peinture de Bonnard est marquée par un penchant foncier au joies du concret, si bien qu'elle ne laisse d'émouvoir secrètement les générations, même les plus ferues d'abstraction.

Planches en couleurs — pp. 20—21:

Enluminure d'un Livre d'heures (Horae latinae et gallicae). Manuscrit latin calligraphié en France, XV-ème siècle.

Bibliothèque Batyaneum d'Alba-Iulia — Filiale de la Bibliothèque Centrale de l'Etat.

Enluminure du Codex Aureus (Evangelium secundum S. Mathaeum et S. Marcum). Manuscrit latin calligraphié à Lorsch, VIII-ème siècle.

Bibliothèque Batyaneum d'Alba Iulia — Filiale de la Bibliothèque Centrale de l'Etat.

SOMMAIRE

Ion Jalea
Souvenirs de guerre (1914—1916—1918) 5

Petre Oprea
Notes sur le mouvement artistique pendant la première guerre mondiale 6

Petru Comarnesco
Les courants artistiques en Roumanie (V) 8

Olga Buşneag
Tapisseries de Mimi Podeanu 11

Paul Petresco
Le décor du mobilier paysan en Roumanie 14

Anca Arghir
Bonnard ou l'actualité du sourire 22

Propos sur l'art

Roger Bissière (I) 26

Ateliers 30—32

★

N. Argintesco-Amza
À propos de « l'art » des enfants 34

L'art roumain à l'étranger 37

Günther Ott
Quelques aspects de l'art moderne en République Fédérale Allemande 38

СОДЕРЖАНИЕ

Ион Жаля
Воспоминания о войне (1914—1916—1918) 5

Петре Опря
Художественная жизнь в Бухаресте и Яссах в период первой мировой войны 6

Петру Комарнеску
Течения в современном румынском искусстве (V) 8

Ольга Бушняг
Страсть одной из художниц (Ткани Мими Подяну) 11

Паул Петреску
Декоративность обстановки румынского крестьянского дома 14

Анка Аргир
Боннар или актуальность улыбки 22

Художники об искусстве

Роже Биссиер (I) 26

Ателье 30—32

★

Н. Арджинтеску-Амза
Выставка детских рисунков 34

Румынское искусство за рубежом 37

Гюнтер Отт
Некоторые стороны современного искусства ФРГ 38

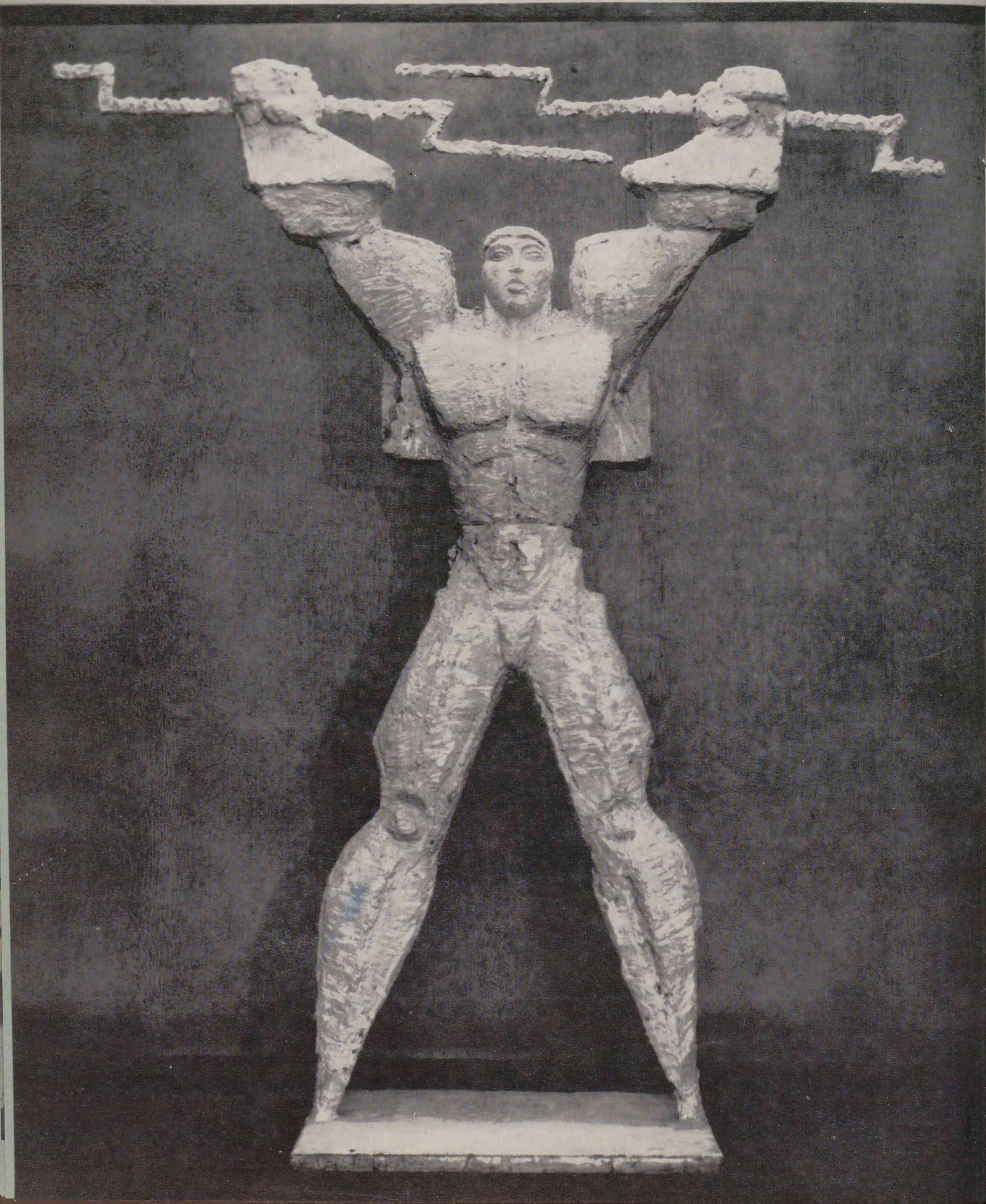
Couverture I: Pierre Bonnard: Nature morte — huile (Musée Zambaccian — Bucarest)

Couverture IV: Constantin Popovici: L'électricité — plâtre

На первой странице обложки: ПЬЕР БОННАР. Натюрморт. Масло

На четвертой странице обложки: КОНСТАНТИН ПОПОВИЧ. Электричество. Гипс

Redacţia revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. • Administraţia: Uniunea Artiştilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.66.31. *Abonamente:* Lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni
Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică». Calea Şerban Vodă 133-135, Bucureşti

40541

Lei 15